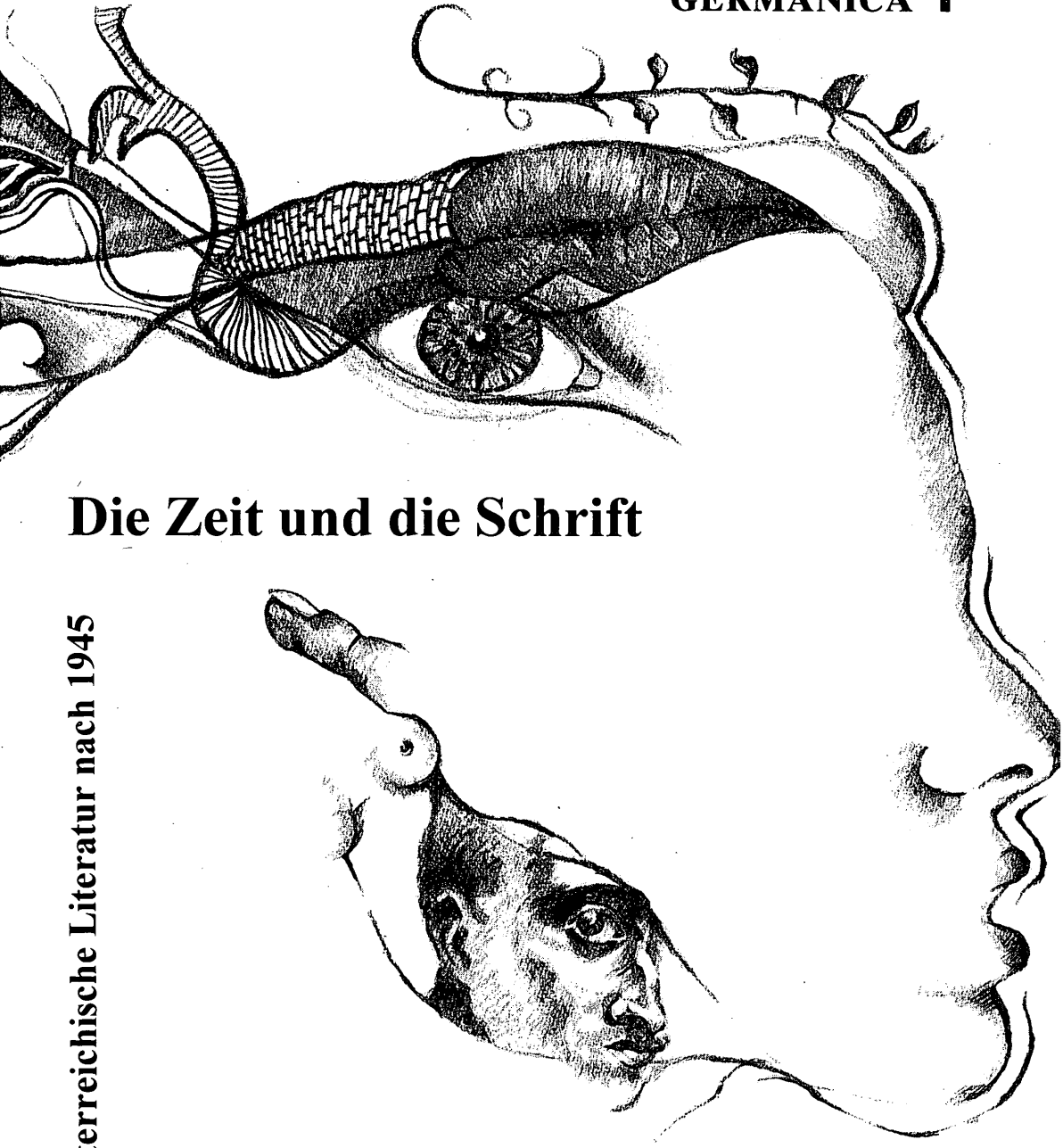


ACTA
GERMANICA 4



Die Zeit und die Schrift

Österreichische Literatur nach 1945

JATE



SZEGED

ACTA GERMANICA 4

DIE ZEIT UND DIE SCHRIFT **Österreichische Literatur nach 1945**

herausgegeben von Karlheinz F. Auckenthaler

Gedruckt mit der Unterstützung der Tiroler Landesregierung

Szeged
1993

Lektoriert von Anita Nikics, Tünde Dombai, Erzsébet Szabó
und Gabriella Stanitz

Titelblatt: Handzeichnung von Anita Csorba

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ACTA GERMANICA

auctoritate et consilio Cathedrae Linguae
Litteraturaeque Germaicae Universitatae
Szegediensis de Attila József nominatae edita

ACTA GERMANICA

Eine Schriftenreihe des Instituts für Germanistik
an der József-Attila-Universität zu Fragen der
Linguistik und der Literaturgeschichte

herausgegeben von

Barótiné Gaál Márta, Bassola Péter, Bernáth
Árpád, Csúri Károly, Hegedüs-Kovacsévics
Katalin, Siflisné Kocziszky Éva

HU-ISSN-0238-079

Inhalt

Karlheinz F. Auckenthaler (Szeged): Briefliche Vor-Bemerkung	1
Klaus Zeyringer (Angers): Kein schöner Land" und "Keinem bleibt seine Gestalt". Tendenzen österreichischer Literatur der 80er Jahre	5
Christoph Zanon (Lienz): Die Schrift ist lebenserhaltend.....	27
Tomislav Bekic (Novi Sad): Exilerfahrung und Exilverarbeitung bei Franz Theodor Csokor	29
Dániel Lányi (Budapest): Ich und Du in Ingeborg Bachmanns Malina.....	41
Grazia Pulvirenti (Acireale): ... bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet." Zur Utopie in der späten Lyrik Erich Frieds	47
Christoph Zanon (Lienz): Was ist "Zeit"?	57
Karlheinz F. Auckenthaler (Szeged): Es blieb nichts übrig als ein Dichter zu werden." Der jüdische Schriftsteller Albert Drach.....	59
Sigurd P. Scheichl (Innsbruck): Calais ... das ist dort, wo man über'n Kanal fährt und speibt". Das Werk von Fritz Hochwälder zwischen Konvention und Erneuerung - am Beispiel des "Himbeerpflückers"	73
Norbert Abels (Frankfurt): Individuum und Revolte. Zu Manès Sperbers Romantrilogie "Wie eine Träne im Ozean"	95
Arnulf Knafl (Wien): Die wunderbare Erzählung. Zur narrativen Ordnung in Leo Perutz' Roman "Nachts unter der steinernen Brücke"	113
Christoph Zanon (Lienz): Die Geschichte als ein Verhältnis zum Tod	123

Martin Esslin (London): Wolfgang Bauers Weg nach Innen	124
Friedbert Aspetsberger (Klagenfurt): Subversion und "Archäologie der Bedeutungen" Zu Josef Winklers Versuch, der "Heimat" zu entgehen und in Sodom den Menschen zu schaffen	133
Herbert Gamper (Kreuzlingen): Die Wörter und das Schweigen. Zum Werk Gert Jonkes	159
Christoph Zanon (Lienz): Ein paar Bemerkungen zu "Der Prozeß" von Franz Kafka	173
Clemens Ruthner (Antwerpen): Wort-Magie. Glossen zum "phantastischen" Erzählen in Österreich nach 1945 (H.C.Artmann, Th. Bernhard)	175
Daniela Bartens (Graz): Vom "bioadapter" zu "Puterweck". Anmerkungen zu Oswald Wieners zweitem Roman "Nicht schon wieder...!"	185
Ulrike Längle (Bregenz): Verspäteter Paradigmenwechsel am Beispiel einer Region: Vorarlberg	196
Christoph Zanon (Lienz): Ordnung und Ordentlichkeit	209
Mária Kajtár (Budapest): Péter Esterházy's "Hilfsverben des Herzens" und Peter Handkes "Wunschloses Unglück". Ein komparatistischer Versuch	211
Endre Hárs (Szeged): Das letzte Buch. Über Peter Handkes "Noch einmal für Thukydides"	229
Márta Horváth (Veszprém): Peter Handkes "Versuche"	229
Erzsébet Szabó (Szeged): Versuch über die Müdigkeit	241
Leopold Federmair (Wien): Peripherien des Erzählens. Zu Peter Handke	253

Kálmán Kovács (Debrecen):	
Ein Fall für zwei. Anthropologische Konzepte in Jakob Wassermanns Caspar Hauser und in Peter Handkes Kaspar	261
Christoph Zanon (Lienz):	
Peter Handke: Noch einmal für Thukydides und Akira Kurosawa: Träume	277
Ingrid Ossberger (Wien):	
Unsichtbare Wände. Zu den Romanen von Marlen Haushofer.....	279
Margot Wieser (Salzburg):	
Waltraud Anna Mitgutsch. Phänomenologie des Fremdseins	289
Klaus Kastberger (Wien):	
Friederike Mayröckers unablässiges Schreiben, die widersetzliche Benennung der Welt	297
Gerald Zorman (Wien):	
Jelineks Klavierspielerin. Genaue Einsätze.....	309
Christoph Zanon (Lienz):	
Was ist Sehnsucht?	319
Eckhardt Wittulski (Hannover):	
Günther Anders - unerkannt in Wien.....	321
Zoltán Szendi (Pécs):	
Konfrontation mit der Vergangenheit. Zu dem Geschichts- bild des Romans "Alleman" von Alfred Kolleritsch.....	329
Anita Nikics (Szeged):	
"Lauter Einzelfälle". Christoph Ransmayrs Romane	337
Christine Pototschnig (Klagenfurt):	
Der Erzähler Erich Hackl	351
Christoph Zanon (Lienz):	
Die Kunst der Fuge	359



Aus unerklärlichen Gründen fehlen zwei Zeilen im Vorwort des Herausgebers. Wir bitten um Entschuldigung.

Die Druckerei

SEITE 1:

Lieber Literaturfreund, trotz Bejahung dieser Frage soll niemand damit zufrieden sein und sein Ziel erreicht zu haben glauben, sondern vielmehr nach dem Was der öster-

Briefliche Vor-Bemerkung

Karlheinz F. Auckenthaler
(Szeged)

Lieber Literaturfreund,

als ich mich vor zwei Jahren entschloß, ein Symposium mit einem offenen Thema "Die österreichische Literatur nach 1945" vorzuschlagen und nach Gesprächen als gemeinsame Veranstaltung der Akademie der Wissenschaften Szeged, des Österreichischen Kulturinstituts Budapest und des Instituts für Germanistik der József Attila Universität auszuschreiben, war ich innerlich sehr gespannt, wie dieses Abenteuer ausgehen würde.

Die Frage "Gibt es eine österreichische Literatur?" scheint meineserachtens keine Frage zu sein. Sie hat nur rhetorischen Charakter. Spätestens seit Aloys Blumauer (1755- 1798) wollte die Literatur aus Österreich eine österreichische Literatur sein und das hatte zur Folge, daß sie sich über ihre eigene Identität den Kopf zerbrach. Mir ist bewußt, daß einige österreichische Literaturwissenschaftler wie zum Beispiel die Klagenfurter Germanisten Albert Berger und Klaus Aman den Nachweis zu erbringen versuchen, daß die österreichische Nationalliteratur ein Mythos sei und in Wahrheit nicht existiere bzw. nur im Sinne einer geographischen Herkunftsbezeichnung festzuhalten sei. Dazu fällt mir Robert Menasse ein, der in seinem heuer erschienenen Essayband "Das Land ohne Eigenschaften" darauf hinweist, daß in Österreich die Unfähigkeit erstaunlich sei, österreichische Literatur als österreichische Literatur zu lesen. Bei einigen mir bekannten bundesdeutschen Germanisten stelle ich nach der Wiedervereinigung die Tendenz fest, daß sie trotz früherer Ablehnung der Existenz einer österreichischen Literatur jetzt diese bejahen und in ihren Lehrveranstaltungen von deutschen und österreichischen Schriftstellern sprechen. Einer von ihnen meinte bei einem Mittagessen in einem Szegediner Fischlokal, dies hänge sicherlich damit zusammen, daß nach der Wiedervereinigung man keine Angst vor einer ostdeutschen Literatur zu haben brauche.

reichischen Literatur, nach der strukturalen Eigentümlichkeit, die sie als begründbare und abhebbare Einheit innerhalb der Literatur im deutschen Sprachraum charakterisiert, fragen.

In meinem Aufsatz "Die Dichtung des Biedermeier - die erste Geniezeit der österreichischen Literatur? Zum österreichischen Literaturbegriff"¹ versuchte ich den Begriff Österreich als territorial-politischen Begriff zu definieren und so schon seit dem 12. Jahrhundert von einer österreichischen Literatur zu sprechen, weil bereits in dieser Zeit spürbar ist, daß das spezifisch Österreichische über das Regionale hinauswirkte. Besonders stark setzte das wieder im Barock ein, als im Hintergrund die einheitlich kirchliche und weltliche Macht mit ihrem gegenreformatischen Programm und ihrem Abwehrkampf gegen die Türken steht. Probleme bereitete mir in meinem Konzept nur die Zeit nach 1945, die ich deswegen nicht miteinbezog. Meiner Meinung nach läßt sich diese Literatur nicht so leicht in Gruppen und Richtungen einteilen wie in früheren Zeiten der österreichischen Literatur. Besonders schwierig sehe ich das vor allem seit Ende der 70er Jahre, weil wegen der Vielfalt nur sehr schwer genaue Ansätze gesehen werden können. So erwartete ich mit großem Interesse die Reaktionen auf unsere Ausschreibung mit der Hoffnung verbunden, neue Impulse für mein Konzept zu erhalten und eine Antwort auf die Fragen 'Welche Ansätze der letzten Jahrzehnte für eine österreichische Literatur geistern noch herum?' und 'Wer ist wer der modernen österreichischen Literatur?'.

Kommt Claudio Magris' habsburgischer Mythos² oder sein Mitteleuropakonzept³, kommt Ulrich Greiners These⁴ der "Übermacht an Tradition" oder kommen Ansätze von Adalbert Schmidt⁵, Walter Weis⁶, Herbert Zeman⁷, Albert Berger⁸, Sigurd P. Scheichl⁹

¹ Auckenthaler, Karlheinz F.: Die Dichtung des Biedermeier - die erste Geniezeit der österreichischen Literatur? Zum österreichischen Literaturbegriff. - In: Neohelicon XIX/1, S. 71-83. Ders.: "Aber, bitte dich, laß mich aus, das mit euerem ewigen Österreich ist schon die pure Erfindung!" Zur Diskussion des österreichischen Literaturbegriffs. - In: Sprachkunst XXIV (1993), S. 51-72.

² Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. - Salzburg 1966.

³ Magris, Claudio: Die Donau. Biographie eines Flusses. - München 1988.

⁴ Greiner, Ulrich: Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. - München 1979.

⁵ Schmidt, Adalbert: Der österreichische Gedanke in der Dichtung des 20. Jahrhunderts. - Wien 1970.

⁶ Weis, Walter: "Österreichische Literatur - eine Gefangene des habsburgischen Mythos?" - In: DVjs 43 (1969), S. 333-345.; Ders.: Österreichisches in der österreichischen Literatur seit 1945. - In: Literatur aus Österreich - Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium. Hg. v. Karl Konrad Polheim. Bonn 1981, S. 73-92.

⁷ Zeman, Herbert: Die österreichische Literatur. Begriff, Bedeutung und literarhistorische Entfaltung in der Neuzeit. - In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750). Hg. v. Herbert Zeman. Graz 1986, S. 617-640.

oder Klaus Zeyringer¹⁰ zu tragen. Wird Heimito von Doderer mit seinem totalen Roman, werden Franz Th. Csokor, Friedrich Torberg, Hans Weigl, Max Mell, Rudolf Henz mit ihrer Absicht das typisch Österreichische als einen geistigen Wesenszug, den die Geschichte und das Schicksal geformt haben, zu betonen, angeboten? Wird über die Wiener Gruppe oder das Forum Stadtpark gesprochen werden? Werden Franz Innerhofer, Werner Kofler, Gernot Wolfsgruber, Hans Lebert, Peter Turrini, Norbert Gstrein, Christoph Zanon, ... mit ihrer Anti-Heimat-Literatur behandelt werden? Wie stark wird die Frauenliteratur mit Exponentinnen wie Barbara Frischmuth und Elfriede Jelinek vertreten sein? Wie viele Angebote kommen zu Peter Handke und Thomas Bernhard? Wie geschätzt werden Albert Drach, der Büchner-Preisträger 1988 oder Christoph Ransmayr mit seinem großen Erfolg in Deutschland "Die letzte Welt" (1988)?

So luden wir namhafte Literaturwissenschaftler aus elf Ländern (Deutschland, England, Frankreich, Italien, Jugoslawien, Polen, Österreich, Rumänien, Schweiz, Slowakei und Ungarn) ein. Ferner wollten wir mit einer offenen Ausschreibung jungen deutschen, österreichischen und ungarischen Germanisten die Möglichkeit geben, über ihre Forschungsarbeiten zu berichten. Die Resonanz war enorm, und wir mußten, so schwer uns auch die Auswahl fiel, leider vielen absagen, um wenigstens dieses Monsterprogramm unter Dach und Fach zu bringen. Des weiteren wurden einige österreichische Schriftsteller (Walter Grond, Klaus Hoffer, Georg Pichler, Werner Schwab, Josef Winkler, Christoph Zanon) eingeladen, um einen Disput zwischen den Autoren und den Literaturwissenschaftlern in Gang zu bringen. Dies mißlang, einerseits wegen der Unzuverlässigkeit einiger und andererseits wegen der falschen Einstellung, mit der eine oder andere in einen dafür geplanten Abend hineinging, obwohl sie für ihr Kommen von einzelnen österreichischen Landesregierungen finanziert wurden.

Auf diese Weise entstand dieser ihnen nun vorliegende Band "Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945", dessen Beiträge fast ausnahmslos österreichische Autorinnen und Autoren, die in den letzten 25 Jahren hervorgetreten sind und deren Werk unmittelbar aktuell ist, behandeln. Die Generation, die zwischen 1945 und

⁸ Berger, Albert: Zur Funktion des Begriffs der österreichischen Literatur. - In: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Französische und österreichische Beiträge. Hg. v. Sigurd P. Scheichl und Gerald Stieg. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Bd. 21, S. 25-40.

⁹ Scheichl, Sigurd P.: Weder Kahlschlag noch Stunde Null. Besonderheiten des Voraussetzungssystems der Literatur in Österreich zwischen 1945 und 1966. - In: Kontroversen, alte und neue. Hg. v. Albrecht Schöne. Tübingen 1986, S. 37-51.

¹⁰ Zeyringer, Klaus: Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre. - Tübingen 1992.

1965 literarisch den Ton angab und gelesen wurde, fehlt bis auf Franz Th. Csokor, Fritz Hochwälder, Marlen Haushofer und Ingeborg Bachmann. Die Ursachen dafür dürften sicherlich zum einen in der ZEIT liegen, daß man sich wegen der Aktualität und der Ereignisse der 80er Jahre schwerpunktmäßig mit Produktionen jüngerer Schaffender auseinandersetzte, und zum anderen bei den vielen jungen beteiligten Germanisten liegen, denen diese Literaten näher stehen.

Leider konnten einige Beiträge wie über Elias Canetti und Thomas Bernhard nicht veröffentlicht werden, weil diese nicht termingerecht bzw. überhaupt nicht abgegeben wurden. Auch einige überraschende Absagen wie von Gerhard Fuchs, Otto Lorenz, Manfred Mittermair, Eleonore Pascu, Antal Madl und Peter Zalan haben die Durchführung der Planung erschwert. Wegen der letzten beiden Absagen fiel auch eine Gesamtsicht seitens der ungarischen Germanistik ins Wasser. Trotzdem hoffe ich, daß Sie, lieber Literaturfreund, durch diese Beiträge neue Impulse erhalten bzw. neue Namen von Autorinnen, Autoren und auch Germanisten kennenlernen, von denen in Zukunft noch öfters gesprochen werden wird.

Mein Dank gilt der Akademie der Wissenschaften Szeged, dem Österreichischen Kulturinstitut Budapest, den Landesregierungen von Kärnten, Tirol und Steiermark und den Kollegen und Studenten, die bei der Vorbereitung und Durchführung dieses Symposiums geholfen haben.

Falls Sie, lieber Literaturfreund, Anregungen, Ideen und Kritik zu diesen Beiträgen haben, schreiben Sie mir ruhig an das Institut für Germanistik, Lehrstuhl für österreichische Literatur, nach Szeged, die verlässlich weitergereicht werden.

Ihr

Karlheinz F. Auckenthaler

Szeged, am 24. 12. 1992

"Kein schöner Land" und "Keinem bleibt seine Gestalt"

Tendenzen österreichischer Literatur der 80er Jahre

Klaus Zeyringer
(Angers)

1. "Kein schöner Land" ist kein Kanon

Das Programm eines Symposiums mit dem Titel "Österreichische Literatur nach 1945", auf dem sich z.B. von rund 40 Vorträgen allein vier mit Thomas Bernhard und gar sieben mit Peter Handke befassen, ist auch ein Reflex oder Spiegelbild eines bestehenden Literaturkanons, an dem selbst wiederum von verschiedensten Meinungsbildnern und Gate-Keepern auf verschiedenste Weise gebaut wurde und wird.¹

William M. Johnston hat 1982 einen offenen Kanon für die österreichische Literatur gefordert. Wie und ob das überhaupt möglich ist, wird Thema eines anderen Symposiums sein. Immerhin hat Johnston die Problematik und Fragwürdigkeit des geschlossenen Kanons angerissen und auch "Nutznießer" genannt: "Das Bedürfnis nach einem Kanon großer Schriftsteller besteht bei Diplomaten und anderen Personengruppen, die das Ausland mit österreichischer Kultur beliefern".² Das Wort "beliefern" signalisiert ein nicht zu übersehendes, oft aber vernachlässigtes Faktum - daß nämlich Literatur als Ware gehandelt wird. Freilich, meint Johnston weiter, gereiche es den Reduktionisten zum Vorteil, daß Untersuchungsgebiet und Fragestellung bei ihnen klarer definiert seien, es blieben aber - und dies ist prinzipiell zu bedenken - ihre Auswahlkriterien "zwangsläufig von Geschmack, Milieu und oftmals Vorurteilen abhängig und sind daher nur bedingt gültig."³

¹ Genaueres in meinem Buch, das auch die Basis dieses Aufsatzes ist: Zeyringer, Klaus: Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre. - Tübingen: Francke 1992.

² Johnston, William M.: Das Prokrustesbett österreichischer Identität in der Literatur. Wider einen geschlossenen Literaturkanon. - In: K. Bartsch, D. Goltschnigg, G. Melzer (Hgg.): Für und wider eine österreichische Literatur. - Königstein/Ts.: Athenäum 1982, S. 43-52, hier: S. 48.

³ ebd., S. 49. Zur Kanonfrage vgl. W. Schmidt-Dengler, J. Sonnleitner, K. Zeyringer (Hgg.): Die einen raus - die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs. - Berlin: Erich Schmidt 1994 (= Philologische Studien v. Quellen 128).

Weiters ist zu bedenken: Obwohl Weiss, Suchy u.a. auf die Fragwürdigkeit dieser Ansätze hingewiesen haben, geistern noch immer der Mythos vom Habsburgermythos und jener von Greiners Nachsommer durch Kritiken und Aufsätze über österreichische Literatur, werden noch immer Zirkelschlüsse als der Weisheit letzter Schluß ausgegeben: Es werden zunächst die Texte zum Kanon erhoben, aus denen dann die Essenz des Typischen gezogen werden soll.

Bei einem Überblick über die Literatur eines bestimmten Zeit-Raumes ist vom Forschungsstand auszugehen, der die Fragestellung bedingt, sind prinzipielle Fragen und auch die immanenten Regeln der Textsorte Literaturgeschichte zu bedenken: Eine literaturhistorische Betrachtung verkürzt literarische Werke jedenfalls um eine ästhetische Dimension. Es darf aber nicht Literatur um ihre geschichtliche Dimension verkürzt werden. Es ist vielmehr u.a. nachzuweisen, in welchen Formen sich eine allgemeine Wandlung der Produktions- und Kommunikationsbedingungen auf das künstlerische Schaffen einer Zeit auswirkt, wie sich "Geschichte in der Werkfaktur ausprägt" - so Viktor Zmegac 1979. Ein Überblick über österreichische Literatur der letzten Dekade soll also kein Weiterschreiben eines überkommenen Kanons sein - es sind die Facetten hinter den Fassaden der Klischees und Zuordnungen sichtbar zu machen. Österreichische Literatur der achtziger Jahre ist ein bezeichnendes Beispiel dafür, daß konstruierte Festschreibungen dem Gegenstand nicht gerecht werden.

Hier seien nun, eingedenk dieser Vor-Sätze, zwei Tendenzen österreichischer Literatur der 80er Jahre erläutert, eine, die bisher eher als "unösterreichisch" gesehen wurde, und eine zweite, die gerne als "typisch" bezeichnet wird - die massive Reaktion auf politische Zustände und Ereignisse (auch) in literarischen Texten und die Arbeit mit und am Mythos.

2. Voraussetzungen

Für eine Art von Literatur der 70er und beginnenden 80er Jahre wird das Schlagwort "Neuer Subjektivismus" verwendet; seit einigen Jahren wird gerne der Stempel "postmodern" gezückt. Mag die "Neue Subjektivität" ein alter Hut geworden sein, mag Habermas (und mit ihm auch Weiss) von der "Neuen Unübersichtlichkeit" sprechen, Enzensberger gar von "Püree" - es ist Literatur eines bestimmten Zeitraumes nicht zu einfach in Kategorien zu ordnen und in Ismus-Kästchen zu schlichten. Denn schlicht

wird so jede Formel, und auch ein schlüssig konstruiertes Bild bleibt doch immer nur konstruiert. Zu bedenken ist die Vielfältigkeit der An-Sätze, Perspektiven, Methoden, Themen. Zu bedenken ist, daß Texte nicht allein für sich stehen, Trends nicht irgendwie, per se, entstehen, sondern (auch) im Rahmen eines Literaturbetriebes, der Literatur als Betrieb und einer Rezeption zu sehen sind.

Der Anteil österreichischer Autoren am "Neuen Subjektivismus", der in der ersten Hälfte der 80er Jahre seinen Höhepunkt erlebt hat, ist relativ groß. Josef Haslinger hat 1984 seine Beobachtung, daß ein "Gutteil der österreichischen Autoren seit einem Jahrzehnt denselben Roman"⁴ erzähle, unter anderem durch die materielle Situation der Autoren und die Betriebsamkeit des "Literaturbetriebes" erklärt und dabei Michael Scharang zitiert: "Was ein Text nämlich zu allererst an Gesellschaftlichem enthält - wenn auch nicht immer unmittelbar ablesbar -, sind die Bedingungen, unter denen er entsteht."⁵ Die triste ökonomische Situation der meisten österreichischen Autoren und Autorinnen⁶ und die Enge des "Literaturbetriebes" in der Enge des Landes wirken sich auf die literarische Produktion aus: Der Schriftsteller wird zum Bittsteller, immer rascher, Jahr für Jahr, sind die Titel abzuliefern. "Welcher 'freie' Autor", fragen Ruiss und Vyoral, "könnte es sich leisten, fünf oder mehr Jahre an einem Roman zu arbeiten, den noch dazu heute keiner der großen Verlage mehr nimmt?"⁷ Kein Wunder, daß im letzten Jahrzehnt ein Absinken des durchschnittlichen Buchumfanges zu bemerken war, daß "Romane" mit 100 Seiten publiziert werden, daß immer mehr Prosaminiaturen erscheinen, z.B. allein 1988 Erwin Einzingers *Das Ideal und das Leben* (284 Prosaminiaturen, 168 Seiten), Wolfgang Herrmanns *Das schöne Leben. Lesestücke* (107 Prosaminiaturen, 128 Seiten), Gert Jonkes *Der Kopf des Georg Friedrich Händel* (26 Seiten) und Eva Schmidts *Reigen. Eine Erzählung* (24 Seiten).⁸

⁴ Haslinger, Josef: Auf der Suche nach der österreichischen Literatur des letzten Jahrzehnts. - In: F. Aspetsberger, H. Lengauer (Hgg.): *Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der 70er Jahre in Österreich*. - Wien: Österr. Bundesverlag 1987 (= Schriften des Institutes für Österreichkunde 49/50), S. 7.

⁵ Zitiert nach Haslinger (Anm. 4), S. 7.

⁶ vgl. Ruiss, Gerhard / Vyoral, Johannes: *Künstler in Österreich. Die soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller*. - Salzburg - Wien: Landeskulturreferentenkonferenz der österr. Bundesländer 1984, bes. S. 241-430. Vgl. auch Ruiss, Gerhard / Vyoral, Johannes A.: *Die Freiheit, zu sehen, wo man bleibt*. 1. Österr. Schriftstellerkongreß 6.-8.3.1981. - Wien: Autorensolidarität 1982. Eine Untersuchung, die einen längeren Zeitraum berücksichtigt und damit Vergleiche ermöglicht, bietet Salomon, Martina: *Die Produktionsbedingungen österreichischer Schriftsteller von 1918 bis heute. Der Schriftsteller zwischen Beruf und Berufung*. - Salzburg: Phil.Diss. (masch.) 1986.

⁷ Gerhard Ruiss, Johannes A. Vyoral in *Autorensolidarität* 7/8: "...und notfalls leben wir alle vom Verhungern". - Wien: IG Autoren 1985, S. 17.

⁸ vgl. dazu Hage, Volker: *Zeitalter der Bruchstücke*. - In: *Die Zeit* 46 vom 10.11.1989: "Die deutsche Literatur hat derzeit (übrigens in den siebziger Jahren schon) vor allem 'kleine Perlen' zu bieten. Splitter, Prosabrocken, Erzählungen, Novellen. Wenn größere Texte geschrieben werden, dann kaum um

Wegen der materiellen Situation und jener im "Literaturbetrieb" mangelt es oft eben auch an Zeit und Möglichkeiten für Recherchen oder das Austüfteln großer Romanwelten, für eine vielschichtigere Beobachtung der Gesellschaft aus mehreren Perspektiven. Was lag da also näher, als um den eigenen Nabel zu reisen?

Literatur aus Österreich wurde ab der zweiten Hälfte der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland - und damit als eine Art Spiegelreflex auch in Österreich selbst - gerne und oft als "Neuer Subjektivismus" rezipiert, wobei meist der gesellschaftliche und auch politische Charakter mancher Texte übersehen wurde, die mit der Etikette "Neuer Subjektivismus" versehen in die Ecke des Eskapismus der eben "apolitischen" Literatur gestellt wurden: Diese Traditionslinie war ja konstruiert worden. Es wurden Texte propagiert, in denen die Schilderung neuer Erfahrungswelten und die "neue Wahrheit des Fühlens" theoretisches Argumentieren verdrängten. Es galten Werke als interessant, die die Isolation des Einzelnen in der Gesellschaft beschrieben: Die Reisen ins eigene Ich, die Darstellung der Menschwerdung der Innerhofs und Winklers, die autobiographisch gefärbten Erzählungen, die im Anschluß an Peter Handkes *Wunschloses Unglück* (1972) erschienen waren, thematisierten subjektiv und eher linear auf neue Art die individuelle Befreiung von gesellschaftlicher Unterdrückung. Im "Österreichischen Anti-Heimatroman" wurde ein Bild der Hoffnungs- und Ausweglosigkeit des Landlebens gegen die Heimat-Idyllik gestellt, wurde vermittelt, daß und wie ein Individuum in Regeln und Normen der konservativ-autoritären ländlichen Gesellschaft gefangen ist.

Der "Neue Subjektivismus" war anfangs (auch) eine Möglichkeit, sich erzählend dem Gewicht einer drückenden Erziehung der Unterdrückung zu entledigen, gegen die Prinzipien der "Schwarzen Pädagogik" sich und den Rezipienten Erinnerungen zu schaffen. Die Autoren und Autorinnen versuchten, sich im Schreiben gegen die von der Erziehung aufgezwungene Selbstverleugnung selbst zu finden.

Der "Neue Subjektivismus" hat aber die Reise um den eigenen Nabel beendet. Die Reisen in literarischen Texten der zweiten Hälfte der 70er Jahre führten weniger in die Welt als nach innen und an die von Gesellschaft und Kultur gesetzten Grenzen, etwa in Gerhard Roths Erzählungen *Der große Horizont* (1974) und *Winterreise*

ein gesellschaftliches Panorama zu entfalten: Aus e i n e m Kopf heraus wird erzählt, eine Suada ergießt sich, ein einziger endloser Redestrom."

(1978), in Peter Roseis *Von hier nach dort* (1978) und in Peter Handkes *Langsame Heimkehr* (1979).

In der zweiten Hälfte der 80er Jahre dagegen sind Autoren und Autorinnen auf der Suche nach neuen alten oder alten neuen Mythen und/oder nach einer neuen Sprache für alte Mythen. Ein Kritiker hielt fest: "es öffnen sich weite Zeiträume, das Weltall steht offen, und auch zurück darf man blicken, wenn es nur weit und geheimnisvoll genug ist".⁹ Die literarischen Reisen führen in andere Länder, in andere Zeiten, in andere Geschichten, vor allem auch in die Geschichte und Gegenwart des eigenen Landes.

3. "Kein schöner Land"

Nicht selten wurde wie in Ulrich Greiners *Der Tod des Nachsommers* (1979) der österreichischen Literatur seit 1945 "Eskapismus" angelastet und vorgeworfen. Es ist aber eine kritische Reflexion der Zeitumstände als konstruktives Element literarischen Schaffens sehr wohl auszumachen: 1946 veröffentlichte Ilse Aichinger ihren *Aufruf zum Mißtrauen* in der kritischen Zeitschrift "Plan", die schon 1948 eingestellt werden mußte, während Zeitschriften mit konservativem Inhalt gefördert wurden. 1950 schrieb Günther Anders *Die Schrift an der Wand*, seinen erst 1967 publizierten Text gegen Vergessen und Verdrängen; 1955 wurde H. C. Artmanns Manifest gegen die Wiederbewaffnung unterschrieben; 1956/57 konzipierte Ingeborg Bachmann die Erzählung *Unter Mördern und Irren*, stieß aber mit ihrer Prosa ebenso wie mit ihrem politischen Engagement zusehends auf Ablehnung; 1960 erschien der Roman *Die Wolfshaut* von Hans Lebert, in dem die Nazivergangenheit in aller Deutlichkeit beschrieben wird - das Buch wurde zunächst vergessen, bis die Neuauflage 1991 einen Erfolg brachte; 1961 wurde die Satire *Der Herr Karl* von Helmut Qualtinger und Carl Merz in ihrer endgültigen Fassung aufgeführt; 1967 erschien der Roman *Fasching* von Gerhard Fritsch; zwischen 1967 und 1980 veröffentlichte Karl Wiesinger seine Romane über 1934, 1938, Nazizeit und die politischen Auseinandersetzungen von 1950 - wurde allerdings erst durch das literarische "Mätzchen" einer Mystifikation unter dem Namen Max Maetz bekannt und "preiswürdig"; 1977 erschien Alois Vogels Roman *Schlagschatten* und rührte an das Tabu 1934 - das Manuskript schien so brisant, daß es 10 Jahre dau-

⁹ FAZ, 26.10.1988, S. 28.

erte, es bei einem Verlag unterzubringen, und es trotz Verkaufserfolges und lobender Kritik bis 1988 zu keiner Zweitaufgabe kam.¹⁰ Freilich wurde die politische Dimension von Ernst Jandls *wien: heldenplatz* (1962 entstanden) in den Schulen, und nicht nur da, weniger beachtet als *ottos mops*. Freilich wurden solche Texte in diesen Zeiten des Vergessens und Verdrängens von Meinungsbildnern und Pfortnern nicht gerade propagiert - wie sich ja auch das "offizielle" Österreich der Minister und Kunstbürokraten von Thomas Bernhard abwandte, der in den 70er Jahren, als das Land noch als "Insel der Seligen" verkauft werden konnte, Österreich als Höhlensystem gezeichnet hatte, aus dem es kein Entkommen gebe.¹¹

Das Gerede von der apolitischen österreichischen Literatur ist also offensichtlich eine grobe Fälschung - und trifft auf die achtziger Jahre keinesfalls zu.

Ab 1985/86 reagierten Autoren und Autorinnen immer massiver auf politische Zustände und Ereignisse und wurden ihrerseits in österreichischen Medien immer häufiger diffamiert. Die eher partnerschaftliche Aufmerksamkeit, mit der sich Staat und Schriftsteller während der sozialistischen Alleinregierung bis zu Beginn der 80er Jahre umarmten, diese Kultur der Repräsentanz, der noch Anfang 1981 von Gerhard Roth und Peter Turrini in ihrem Lobbuch über Bruno Kreisky gehuldigt wurde, ist von einer Phase der grundsätzlichen Konfrontationen abgelöst worden. Immer öfter traten Autoren und Autorinnen auch öffentlich als Mahner auf, wie z.B. im Juni 1987 bei der "Mahnwache" vor dem Stephansdom, als u.a. Elfriede Jelinek, Barbara Frischmuth, Marie-Thérèse Kerschbaumer, Julian Schutting, Peter Rosei und Peter Turrini des österreichischen Widerstandes gedachten. "Schreiben als Widerstand" - so übertitelte auch Urs Jaeggi 1985 seinen Aufsatz über Schriftsteller und Öffentlichkeit, in dem es heißt: "Die Aufsässigen, Herumgetriebenen gehören nicht zu den Guten. Unsere Wahrheit liegt dort, wo das Feld möglicher Orientierungen, möglicher Handlungen angegangen wird, liegt im Probehandeln, im Widerstehen, im Widerstand."¹²

Die nach 1945 zu einem großen Teil unterbliebene konkrete Auseinandersetzung mit eigener Vergangenheit und Gegenwart, mit der Österreichs und der Österreicher, und die dann, im Rahmen der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung ab etwa

¹⁰ vgl. Obermayer, August: Die Romane Alois Vogels. - In: ÖGL 36 (1992) 1, S. 24-35.

¹¹ vgl. Bernhard, Thomas: Der Stimmenimitator. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, bes. "Höhlenforscher", S. 23f.

¹² Jaeggi, Urs: Aufrichtigkeit. Schreiben als Widerstand. - In: J. Hörisch, H. Winkels (Hgg.): Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968 und 1984. - Düsseldorf: Claassen 1985, S. 121-130, hier: S. 128.

1985, häufigeren Reaktionen der Literaten brachten auch mit sich, daß in den Texten die bewußte Aneignung und Kritik der Wirklichkeit gegenüber individueller Selbstäußerung in den Vordergrund getreten ist.

Wohl haben sich am Beginn der 80er Jahre auch bekannte Autoren eher in den Elfenbeinturm, auf einen klassizistischen Mönchsberg zurückgezogen, es ist aber, vor allem seit 1985, eine ganze Reihe von Werken erschienen, die sich deutlich auf die politischen und gesellschaftlichen Ereignisse in Österreich beziehen und Mißstände kritisch benennen - Werke von Thomas Bernhard und Erich Fried, von Josef Haslinger, Peter Turrini, Arthur West, Elisabeth Reichart, Gustav Ernst, Alois Schöpf, Helmuth Schönauer, Gernot Wolfgruber, Barbara Frischmuth, Felix Mitterer, Heinz R. Unger und vielen anderen. Freilich erreichen nicht alle den Bekanntheitsgrad der Paradeautoren des offiziellen Kulturexportes und des Residenz-Verlages, dessen Programm von Franz Schuh so gezeichnet wird:

Die Verlagspropaganda [...] bestand darauf, österreichische Literatur allein als ihre Sache hinzustellen [...]. Diese Suggestionen haben in der Öffentlichkeit ein durchschlagkräftiges Urteil darüber gebildet, was die österreichische Literatur auch "inhaltlich" zu sein hat, nämlich eine freundliche, ein bißchen, aber nicht zu sehr hochtrabende Angelegenheit, durchaus mit virtuoson Akzenten und träumerischer Sprachnadenklichkeit, jedoch unter entschiedenem Ausschuß aller Exzesse der dafür berichtigten Richtungen.¹³

Anhand des "literatursoziologischen Experimentes" von Franz Josef Czernin und Ferdinand Schmatz, auf deren Jux-Gedichte der Residenz-Verlag 1987 hineingefallen war¹⁴, hat Schuh genau jene "im perfekten Jargon des Authentischen nachgeschaffene Literaturideologie" festgehalten:

Privatpersönliches, aber doch offen, Eigenes, aber nicht ohne Fremdes, Wörtliches, aber zugleich Symbolisches, Sinnliches als Begriffliches, Daseiendes als sehnsüchtig Erwünschtes, und alles stillen Ernst bedeutend, im Ganzen eingespannt ins spiegelnde Ineinander von Subjekt und Objekt, mit dem guten Zweck, diese ge-

¹³ Schuh, Franz: Skandal im Literaturbetrieb! - In: Falter (Wien) 14 (1987), S. 12. Vgl. Scheichl, Sigurd Paul: "wer schreibt heute einen guten Bergroman?" Die Rauriser Literaturtage. - In: Zeit ohne Manifeste (Anm. 4.), S. 113: "[...] Grundtendenz des Residenz-Programms - zwischen Konvention und Avantgarde, das Ästhetische vor dem Politischen betonend, dem Subjektiv-Persönlichen mehr als dem Gesellschaftlichen Beachtung schenkend, das Vieldeutige vor dem Eindeutigen bevorzugend, nicht radikal und doch innovativ, eher 'schön' als 'brauchbar' [...]".

¹⁴ vgl. Czernin, Franz Josef: Die Reisen. In achtzig Gedichten um die ganze Welt. - Salzburg-Wien: Residenz 1987. Czernin, Franz Josef / Schmatz, Ferdinand: Die Reise. In achtzig flachen Hunden in die ganz tiefe Grube. - Linz: Edition Neue Texte 1987.

mütliche allumfassende Totalität zu erzeugen, die die Kultur bei den Menschen so beliebt macht.¹⁵

In der zweiten Hälfte der 80er Jahre jedoch war es, auch bei Residenz, mit der "freundlichen, hochtrabenden Angelegenheit" größtenteils vorbei. Ist im Sinne der "Österreich-Ideologie" und der fixierten Traditionslinien, die "Kontinuität" bezeugen sollten, engagierte Literatur meist an den Rand gedrängt worden, so ist die engagierte Literatur der 80er Jahre schlicht nicht mehr zu übersehen. Es scheint etwa symptomatisch, daß das WESPENNEST, diese "Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder", der eher der Avantgarde verpflichteten Zeitschrift MANUSKRIPTE in der Bedeutung kaum mehr nachstehen dürfte.

Aber auch die "Avantgarde" versteht sich nicht als unpolitisch. Hans Magnus Enzensberger meinte, der Avantgardismus vieler Autoren der Gegenwart liege in ihrer politischen Erfahrungsarmut begründet.¹⁶ Davon kann in Österreich wenig die Rede sein. Der Avantgardismus etwa von Heimrad Bäcker im 1986 erschienenen Werk *nachschrift*, einer Collage von Zitaten der NS-Verbrecher, von Sterbetafeln, Marschbefehlen, Transportlisten, Aktennotizen, Briefen, Zahlen und Daten, ist mit der Erfahrung der NS-Zeit und der Verdrängung in Österreich verbunden. Gerade diese Erfahrungen, die Hausberger-Affäre 1984, der Reder-Frischenschlager-Handschatz 1985, die Bundespräsidentenwahl 1986, das "Gedenkjahr" 1988 und die Skandale der 80er Jahre sind es, die eine verstärkte kritische Stellungnahme der Autoren und Autorinnen auch in ihren Texten bewirkten - z.B. wurde die Hausberger-Affäre von Elfriede Jelinek in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (1985) eindeutig kommentiert.

Das Fette, an dem viele Autoren und Autorinnen würgen, ist - nach jenem sattem bekannten Handke-Satz - der Zustand Österreichs. Allein 1986/87 veröffentlichten Peter Turrini, Michael Scharang, Gerhard Roth und Elfriede Jelinek ausführliche Polemiken über ihr Land - allerdings im Ausland. "Ihre Einmischungen erreichten Österreich über Hamburg über DIE ZEIT, den SPIEGEL und KONKRET. Die österreichischen Zeitungen reagierten mit Empörung auf den Zorn der Dichter."¹⁷ Bei Residenz er-

¹⁵ Schuh (Anm. 13).

¹⁶ vgl. Andersch, Alfred / Enzensberger, Hans Magnus: Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Ein Gespräch. - In: W. M. Lüdke (Hg.): Nach dem Protest. Literatur im Umbruch. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979 (= es 1964), S. 96.

¹⁷ Diethardt, Uli / Wischenbart, Rüdiger: Wer umarmt hier wen zu welchem Zweck? Die Schriftsteller, die Öffentlichkeit und der Staat in Österreich. Eine Innensicht. - In: H. L. Arnold (Hg.): Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland. Deutsche Demokratische Republik. Österreich. Schweiz. München: edition text + kritik 1988 (= text + kritik Sonderband), S. 294.

schien 1988 das Buch *Reden an Österreich*, in dem 13 Autoren und Autorinnen ein eindeutiges Bild des Landes zeichneten. Im Beitrag von Barbara Frischmuth heißt es:

So viel ist in Österreich noch nie über Österreich geredet, das heißt geschrien worden [...]. Da prallen noch immer die Erinnerungslücken aufeinander, sozusagen, und die Empfindlichkeit hat ihren Sitz in den Zehen, auf die jeder sich getreten fühlt. Erfahrene Diskutierer tragen bereits gefütterte Stirnbänder, um der vielen Stöße vor den Kopf zu wehren, und den neuen Völkischen bleiben die harschen Töne ganz und gar nicht mehr in der Kehle stecken.¹⁸

Reinhard P. Gruber diagnostizierte:

Das Österreich der Mehrheit der Österreicher, das gesichtslose, geschichtslose, obrigkeitlich gegängelte, bis in die Unterwäsche durchbürokratisierte zufriedene Österreich [...] ist, was das Geschichtsbewußtsein betrifft, 50 Jahre nach dem Anschluß nicht viel weitergekommen. [...] Der Aufruf, im Jahre 1988 keine neuen Gräben aufzureißen, stammt von denjenigen, die seit Jahrzehnten die Vergangenheit zugeschaufelt haben. Österreich ist das Land der Berge des Vergessens. Es ist an der Zeit, die Schutthalden, unter denen unsere Geschichte begraben liegt, erstmals abzutragen. Damit die Späteren vielleicht einmal aufrecht gehen können.¹⁹

Das waren klare Töne, harte Sätze, wie sie auch schon 1985 in Elfriede Jelineks *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* standen: "Es begann eine Weltmeisterschaft im Vergessen"²⁰. Und das hieß, daß die Literaten nicht mehr gewillt waren, hinter einer Stifterischen Rosenwand im Elfenbeinturm zu sitzen - Jelinek schrieb: "Nichts ist Gesetz und schon gar nichts sanft"²¹. Das hieß aber auch, daß mit dem Vorwurf der "Nestbeschmutzung" gekontert wurde.

Norbert Weber hat nachgewiesen, daß der Druck gegen alles Oppositionelle die Entstehung und Entwicklung der "Österreich-Ideologie" gefördert hat.²² So wird denn auch in der 2. Republik auf oppositionelle Schriftsteller mit der Umarmungstaktik rea-

¹⁸ Frischmuth, Barbara: Vieles ist ein Schwindel, aber nichts ein Zufall. Wovon hierzulande die Rede ist. - In: J. Jung (Hg.): *Reden über Österreich*. Schriftsteller ergreifen das Wort. Salzburg-Wien: Residenz 1988, S. 38.

¹⁹ Gruber, Reinhard P.: Die Mehrheit ist der Feind des Begriffs. - In: *Reden an Österreich* (Anm. 18), S. 60, 66f.

²⁰ Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Prosa. - Reinbek: Rowohlt 1985, S.153.

²¹ ebd., S.24.

²² vgl. Weber, Norbert: Das gesellschaftlich Vermittelte der Romane österreichischer Schriftsteller seit 1970. - Frankfurt./M.: Peter Lang 1980 (= Europ. Hochschulschriften 1/345), insbesondere das Kapitel "Zum Kriterium des 'Österreichischen'", S. 23-76.

giert (und damit wird die Opposition verwischt) oder eben mit Ausgrenzung, werden kritische Künstler in die Enge gedrängt.

Die Kritik in der umfangreichen Besichtigung des Vaterlandes richtet sich gegen eine Gesellschaft des Verdrängens und Vergessens, der Skandale und Affären, gegen Opportunisten und zynisch-korrumpierte Politiker, gegen die Macht der Kirche, gegen die in der Welt der Sozialpartnerschaft herrschende "Windstille" (A. Pelinka) und den touristischen Ausverkauf Österreichs. Programmatisch klingt der Titel von Felix Mitterers Theaterstück *Kein schöner Land*, ein Titel, der im Chor übernommen wurde - und dies auch von Liedermachern. Ein Hit Reinhard Fendrichs heißt ebenfalls "Kein schöner Land", und Wolfgang Ambros singt vom "Ignorantenstadl", der in der Literatur so dargestellt ist:

Die Österreicher haben nicht den geringsten Geschmack, jedenfalls schon lange Zeit nicht mehr [...]. Ein so dummes Volk, sagte ich, und ein so herrliches Land, dessen Schönheit andererseits unübertroffen ist. Eine Natur wie keine zweite und so an dieser Natur desinteressierte Menschen. Eine so hohe Kultur von alters her, sagte ich, und eine solche barbarische Kulturlosigkeit heute, eine verheerende Unkultur. Ganz zu schweigen von den deprimierenden politischen Verhältnissen. Was für scheußliche Kreaturen in diesem Österreich heute die Macht haben! Die Niedrigsten sitzen jetzt oben. Die Widerwärtigsten und Gemeinsten haben alles in der Hand und sind drauf und dran, alles, das etwas ist, zu zerstören.²³

Undsowever undsofort. Freilich sind diese Sätze aus Thomas Bernhards 1986 erschienenem Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* zu relativieren, freilich sind literarische Texte nicht so einfach als Simulacra der Realität zu verstehen - sie geben aber eine Tendenz, die deutlicher nicht hätte ausfallen können und von vielen Autoren und Autorinnen nachgeschrieben wurde: Zu Bernhards Hypotext gibt es heute schon weit über hundert Hypertexte.

Auf die Zynismen der Macher und Machthaberer antwortete der "Überreibungskünstler" Thomas Bernhard, der - wie Werner Kofler es ausdrückte - "größte oberösterreichische Obsessionseigentümer", mit seinen Zynismen. Die vom Inhaltlichen ausgehende Wirkung, so Wendelin Schmidt-Dengler, "ist dem Werk Thomas Bernhards [...] als eigene Qualität zugewachsen und von diesem nicht mehr zu

²³ Bernhard, Thomas: *Auslöschung. Ein Zerfall*. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 104f.

trennen [...]. Wie wenige andere Werke provoziert das Bernhards [...] jene kritischen Kategorien, die für viele bei der Beurteilung eines Kunstwerkes unabdingbare Gültigkeit zu beanspruchen scheinen".²⁴ Das bedeutet, daß bei Bernhard die Wirkung Teil des Werkes ist, daß seine Texte sehr wohl auch darauf aus sind, als Kritik und zynische Herausforderung rezipiert zu werden, prätendierte "Harmonie durch Irritation (ein Leitwort Bernhards und vieler österreichischer Schriftsteller)"²⁵ aufzuheben. Der Text soll keine Widersprüche lösen, sondern sie verschärfen.

In der Übertreibung fand Bernhard ein adäquates Stilmittel: "Das Geheimnis des großen Kunstwerkes ist die Übertreibung"²⁶ steht in der *Auslöschung*. Nicht mehr die Komödie, wie Dürrenmatt meint, kommt unserer Zeit bei, sondern der konsequente Zynismus, der in seiner Übertreibung zu einer schwarzen Komik führt. In *Le rire* schreibt Bergson: "L'exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique"²⁷. Systematisch, ja das sind die Werke Bernhards. In der Form eines Rondos umkreiste er immer wieder dieselben Motive, ließ sie verklingen, stimmte sie wieder neu an. Dabei verzichtete er auf Erkenntnisdistanz, die z.B. noch viele Dürrenmatt-Komödien prägte. Thomas Bernhards Theater der Widerlichkeiten ist das Österreich vor allem der 80er Jahre. Von Bernhard wurde - wie 1988 vor der Uraufführung von *Heldenplatz* im Burgtheater - das ganze Land in eine Inszenierung des Skandals und der Selbstentblößung einbezogen: "Österreich selbst ist nichts als eine Bühne / auf der alles verlottert und vermodert und / verkommen ist", sagt Professor Robert im Stück *Heldenplatz*.²⁸ Österreich als Bühne, auf der die Zynismen um die Wette laufen. Wie sollte man sonst den Satz von Kurt Waldheim qualifizieren, der da im Herbst 1988 in der heftigen, zum Teil von Politikern und Journalisten, die das Stück gar nicht gelesen hatten, geführten Diskussion um *Heldenplatz* sagte - ausgerechnet er, Waldheim -, daß das v o m S t ü c k (!) hervorgerufene schlechte Österreich-Image im Ausland zu verbessern sei.²⁹

²⁴ Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. - Wien: Sonderzahl 1988, S. 107.

²⁵ ebd., S. 110.

²⁶ Bernhard, *Auslöschung* (Anm. 23), S. 570f.

²⁷ Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 333e édition. - Paris: Presses Universitaires de France 1975 (= Bibliothèque de Philosophie Contemporaine), S. 95.

²⁸ Bernhard, Thomas: *Heldenplatz*. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 89.

²⁹ vgl. Weinzierl, Ulrich: Makellose Schreckensbilder. Das Grazer Literatursymposium über "Das Ende des Politischen" beim "steirischen herbst". - In: FAZ vom 25.10.1988.

Das Österreich der 80er Jahre hat in den Künstlern Widerstandskräfte freigesetzt, hat auch zu einem Genre geführt, das wirtschaftlich genutzt wird. Seit einigen Jahren liefere jeder Autor, so Kritiker und Feuilletonisten (auch sie sind Übertreibungskünstler), ein Bild vom Zustand Österreichs und der "österreichischen Seele", die Haßliebe zu ihrem Vaterland inspiriere täglich die österreichischen Schriftsteller, die als "Experten für Österreichkritik"³⁰ gelten. "Leiden an diesem Land" - ist der Titel eines Artikels von Evelyn Schlag.³¹

Politische Phrasen werden in Gedichten von Arthur West, Gerhard Jaschke, Annemarie Regensburger u.a. wörtlich genommen, auseinander genommen, womit (auch) Macht sichtbar gemacht wird: Hinter den Fassaden der Worthülsen erscheinen die Facetten der "Realpolitik". Korrupte und privilegierte Politiker, die die Republik als Selbstbedienungsladen betrachten, werden in den Romanen von György Sebestyén, Alfred Bittner und Gerald Szyszkowitz gezeichnet. Die Parteibuchwirtschaft wird in Elisabeth Reicharts Erzählung *Komm über den See* (1988) geißelt, der Proporz in Alois Schöpfs Roman *Fernseh-Spiele* (1987) angeprangert. Die Sozialpartnerschaft, deren System Robert Menasse im Literaturbetrieb und in literarischen Texten aufspürt und als "Sozialpartnerschaftliche Ästhetik" kritisiert, wird von Gerhard Ruiss in seinem Gedichtband *Single Swingers* (1987) unter die poetische Lupe genommen, die Macht der Kirche in Romanen und Erzählungen von Waltraud Anna Mitgutsch, Lilian Faschinger, Ursula Adam und Brigitte Schwaiger thematisiert.

Ein literarisches Pendant von Erwin Ringels vieldiskutiertem Buch *Die österreichische Seele* (1984) ist z.B. der 1985 erschienene Roman *Furlani oder Die Zärtlichkeit des Verrats* von Gerald Szyszkowitz. Das dargestellte Geschehen ist eingebettet in die politische Wirklichkeit, der Hintergrund sind Unglaubwürdigkeiten der Parteien, die Korruption der Funktionäre und Beamten, illegale Waffengeschäfte. Hier wird auch deutlich, wem meist die Sympathie der Autoren gilt: Die Hauptfigur versucht gegen Ende des Romans, die Hainburger Au gegen das Rodungskommando zu verteidigen.

In literarischen Texten wird also einer Verpflichtung nachgekommen, die Peter Turrini 1988 erläuterte, nämlich "die Wahrheit zu sagen". Wenn, so Turrini, die Poli-

³⁰ Haslinger, Josef: Vorwort. Guten Tag Freunde. - In: J. Haslinger (Hg.): Rot Weiß Buch. Graz-Wien: Turrini 1988, S. 11.

³¹ Schlag, Evelyn: Leiden an diesem Land. - In: Die Furche (Wien), 11.9.1987, S. 10.

tik so unanständig sei wie in den 80er Jahren, dann müsse Literatur ebenso unanständig darauf antworten.³² Dies allerdings ist gar nicht so einfach, da oftmals die Literatur übertroffen wurde, indem sich die Wirklichkeit sozusagen selbst entblößte und im Österreich der Skandale zu praktizieren schien, was der Literatur immer wieder vorgeworfen wurde - nämlich maßlos zu übertreiben. Daß die Wirklichkeit der Phantasie um nichts nachstehen konnte, beschrieb Heinz R. Unger in seinem Buch *Die Republik des Vergessens*:

Als ich [...] über der Erstfassung von "Hoch hinaus" saß, tönte mir aus dem Radiolautsprecher in einem Bericht über den laufenden Wahlkampf zur Bundespräsidentenwahl plötzlich ein Satz entgegen, den ich kurz zuvor einer Person des Stückes in den Mund gelegt hatte: "Ich habe nur meine Pflicht getan, so wie Hunderttausende Österreicher..."³³

Im Roman von Gerald Szyszkowitz *Puntigam oder Die Kunst des Vergessens* (1988), dessen Titel jenem von Ungers Buch auffallend ähnelt, reproduziert die Figur des Opportunisten Friedemann dieselben Phrasen, die eben im Wahlkampf 1986 eine wichtige Rolle spielten:

"Ich bin zu der Überzeugung gekommen, daß es meine Pflicht ist..."
 "Deine was?"
 "Daß es meine Pflicht ist, meinen Mitbürgern meine langjährige Erfahrung und meine Sachkenntnis zur Verfügung zu stellen [...]. Ich bin nichts gewesen als ein einfacher Soldat. Ich bin zum Dienst in der Armee gezwungen worden. Wie hunderttausend andere."³⁴

Keine Frage, wer da gemeint ist.

Immer mehr Autoren und Autorinnen versuchten ab etwa 1985, die NS-Vergangenheit und deren ungenügende Bewältigung zu beschreiben und aufzuarbeiten - was Elisabeth Freundlich schon in ihren in den 50er und 60er Jahren entstandenen, allerdings bezeichnenderweise erst 1986 publizierten Texten tat. In der Erzählung *Statt einer Ehrensalue* beschrieb die aus dem Exil zurückgekehrte Autorin die Stadt Graz (in der "Stadt der Volkserhebung" spielt auch *Puntigam* von Gerald Szyszkowitz):

³² Peter Turrini, März 1988 in Graz. Zitiert nach Zuser, Bernhard: Literatur und Politik. - In: politicum (Graz) 8 (1988) Sondernummer 38a, S. 2.

³³ Unger, Heinz R.: Die Republik des Vergessens. Drei Stücke. Unten durch. Zwölfeläuten. Hoch hinaus. - Wien-Zürich: Europa 1987, S. 146.

³⁴ Szyszkowitz, Gerald: Puntigam oder Die Kunst des Vergessens. Roman. - Wien-Darmstadt: Zsolnay 1988, S. 11.

Die Schäbigkeit dieser Stadt, [...] diese lächerliche Steirertracht, der Gamsbart, die das einst so elegante Stadtbild beherrschten. Die Landestracht war aber auch das einzig sichtbare Zeichen ihres Patriotismus. Sie waren eine befreite Nation - auf dem Papier, man hatte es ihnen verbrieft und gesiegelt - niemand, kein einziger hatte je Hitler zugejubelt.³⁵

1985 lieferte Alfred Kolleritsch in *Gespräche im Heilbad* eine eindringliche Studie des Untertanengeistes im Porträt eines Oberlehrers, der im 3. Reich seinen kleinkarierten Despotismus ungezügelt auslebt, und in den Bildern jener "treuen" Beamten, die vom "Grüß Gott" fesch und flott zum "Heil Hitler" übergangen und dann wieder zum "Grüß Gott". Ähnliches war im selben Jahr im Roman *Die Nähe der Sonne* von Gernot Wolfgruber zu lesen: Der Vater der Hauptfigur Stefan Zell ist als begeisterter Nazi Lehrer an der "Napola" und nach dem Krieg ein ebenso geachteter Gymnasiallehrer. Das Nachkriegsverhalten derartiger Opportunisten beschrieb Walter Pilar 1987 in seinem Gedicht *Vom & zum Nachkrieg*:

Vorgeschichte (Erfolge)

Sonderbar,
wie leicht Menschen,
die im Nationalsozialismus
ihre Ideale verwirklicht fanden
& damals dementsprechend handelten,
sich in der Zeit danach wieder
von & zu Recht(s) fanden,
rechtfanden
ihre damals erworbenen Verhaltensmuster
(leicht modifiziert)
weiterführe(r)n konnten,
bis sie es auf den heutigen Tag
& zu Ehr- & Gutsbesitz brachten.³⁶

Gezeigt wurde in der österreichischen Literatur der zweiten Hälfte der 80er Jahre der Mechanismus der NS-Herrschaft, wie z.B. 1987 in Felix Mitterers Stück *Kein schöner Land*, ein auf realen Begebenheiten basierender Fall eines Dorfes, also eines überschaubaren Sozialgefüges, das das Große im Kleinen spiegelt. Gezeigt wurden die Mechanismen der Vernichtung, wie in Heimrad Bäcker's *nachschrift* (1986) und in der Erzählung *Abschied von Sidonie* von Erich Hackl (1989), in der das kurze Leben eines

³⁵ Freundlich, Elisabeth: Statt einer Ehrensäule. - In: E. F.: Finstere Zeiten. Vier Erzählungen. Mannheim: Persona 1986, S. 77.

³⁶ Pilar, Walter: Vom & zum Nachkrieg (Auszug). - In: W. P.: An sanften Samstagen. Gedichte. Wien: Herbstpresse <1987>, S. 33.

Zigeunermädchens und ihr Weg ins Konzentrationslager dokumentiert werden - die Leute, die Sidonie in den Tod schickten, sind sich keiner Schuld bewußt. Gezeigt wurden die Mechanismen der Neo-Nazi-Szene, wie in Helmut Zenkers Roman *Hinterland* (1988).

Gezeigt wurde vor allem die Verdrängung der Vergangenheit: In Elfriede Jelineks bis heute nicht in Österreich aufgeführtem Stück *Burgtheater* (1982), in Elisabeth Reicharts Roman *Februarschatten* (1984), in Barbara Frischmuths Roman *Über die Verhältnisse* (1987), in Texten von Erich Fried und Peter Turrini und allein 1988 in Thomas Bernhards *Heldenplatz*, in Peter Henischs Roman *Steins Paranoia*, in Elisabeth Reicharts Erzählung *Komm über den See*, in Gustav Ernsts Komödie *Herzgruft*. Mit dem Finger gezeigt wurde auf Phrasen, die Vernichtung zunächst, Verdrängen und Vergessen dann begünstigten. *Heimische Schlußfolgerungen* heißt ein bezeichnendes Gedicht von Arthur West aus den Jahren 1986/87, das eine derartige Formel in der Verbindung mit einer mythischen Figur aus einer österreichischen Tradition als unreflektierte zynische Selbstverständlichkeit ausstellt:

Wenn der liebe Augustin
heil herausgekommen ist,

kann die Pestgrube
so arg nicht gewesen sein.

Wenn's also noch
liebe Juden gibt. ³⁷

Die Auseinandersetzung mit der Generation der Eltern, die Innerhofer, Winkler, Henisch in den 70er Jahren austrugen, wurde unter Einfluß der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung Mitte der 80er Jahre auf die allgemeine Ebene der österreichischen Gesellschaft gestellt. Während am Anfang der 80er Jahre Alois Brandstetters Erinnerungen an die Nachkriegszeit noch die Titel *Vom Schnee der vergangenen Jahre* (1979) und *Über den grünen Klee der Kindheit* (1982) trugen und kurze Texte boten, in denen der Nationalsozialismus einzig im kleinen Bärtchen auf Vaters Oberlippe auftrat, wurden in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts deutlichere Zeitzeichen gesetzt: Über Erinnerungen Klaus Hoffers steht "38/88". Während Brandstetter über Kinderspiele, Viehtreiben, Wirtshäuser und Besuche berichtete, begann Hoffer mit dem Satz: "Das

³⁷ West, Arthur: *Heimische Schlußfolgerungen*. - In: A.W.: *Linkes Rechten. Gedichte an und für Österreich*. Wien: Herbstpresse <1986/87>, S. 43.

erste Mal, daß ich es mit dem Faschismus zu tun bekam, war nicht lange nach Kriegsende."³⁸

Auch wenn in den Texten der letzten Jahre die Beziehungen zu den Vätern und Müttern auf einer individuellen Ebene abgehandelt wurden, dann traten meist doch Tendenzen in den Vordergrund, die zum "Alltagsfaschismus" führen oder diesen darstellen, wie etwa bei Waltraud Anna Mitgutsch. Ihre Texte sind ein Beispiel dafür, daß die Autorinnen, die in den 70er Jahren noch relativ selten das Verhältnis zu ihren Müttern (als vielmehr dies zu den Männern und der patriarchalischen Gesellschaft) reflektierten, in den 80er Jahren - bestimmt auch unter dem Einfluß der Entwicklungen in der Frauenbewegung - die Mutter-Tochter-Beziehung aufzuarbeiten versuchten: Dies war etwa in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983) und Claudia Erdheims *Bist du wahnsinnig geworden* (1984) der Fall. Der 1985 erschienene Roman *Die Züchtigung* von Waltraud Anna Mitgutsch ist ein bedrückender Rückblick auf eine Kindheit voller körperlicher und seelischer Qualen, die von der Mutter zugefügt wurden. Deren Erziehungsprinzip ("Kinder müssen unbedingt geschlagen werden, sonst wird nichts aus ihnen; wer sein Kind liebt, der spart die Rute nicht") gehört zu jenen typischen Phrasen, die eine Wurzel und ein Ausdruck des "Alltagsfaschismus" sind.

Die "Öffentlichkeit", die in den Texten der zweiten Hälfte der 80er Jahre immer öfter beleuchtet, durchleuchtet wird und in unschönem Licht erscheint, hat ihrerseits die "Schreiberlinge" zunehmend ins Abseits gedrängt und in der herrschenden "Jetzt-erst-recht"- und "Mia-san-mia"-Stimmung als "Nestbeschmutzer" bezeichnet, hat österreichkritische Äußerungen deutlich verurteilt und etwa Peter Turrini und Elfriede Jelinek "Schädigung des österreichischen Ansehens" vorgeworfen, weil sie auf Strukturen der "Skandalrepublik" hingewiesen hatten. Der Wink mit dem Zaunpfahl, der diesen "Dichterlingen" die Enge des Landes unter die Nase rieb, war oft in eine "Wohl-aber"-Phrase verkleidet, wie z.B. in der Diskussion über Bernhard-Aufführungen: "Wohl haben wir eine Freiheit der Kunst, aber es handelt sich immerhin um Steuergelder". 1985 brachte dies der damalige Unterrichtsminister auf einen Punkt: "Bernhard soll froh sein, in Österreich leben, arbeiten und publizieren zu können".

³⁸ Hoffer, Klaus: 38/88. - In: *politicum* (Graz) 8 (1988) Sondernummer 38a, S. 29.

4. "Keinem bleibt seine Gestalt"

Als ein Kennzeichen österreichischer Literatur wurde häufig eine besondere Mythosträchtigkeit ausgemacht. Nachdem offensichtlich der Habsburgermythos in den 80er Jahren nicht mehr angesagt war, wurden andere Mythen aufgegriffen, alte Mythen neu aufgelegt. Es trat die Dichtung in die Rolle einer neuen Mythologie, allerdings weniger im tiefenpsychologischen Sinne Jungs, der in mythischen Bildern Manifestationen eines kollektiven Unbewußten sah, in denen Menschheitserfahrungen in Grenzsituationen des Daseins zum Ausdruck kämen. Die Mythen wurden nun bewußt an die Erfahrungen der 80er Jahre angesetzt, wurden als "Arbeit an der Geschichte" verstanden, als ein "Stück Daseinsbewältigung, mithin Aufklärung"³⁹. Die Mythen, die Paul Konrad Kurz als ein Kennzeichen der Postmoderne ansieht⁴⁰, erzählen Geschichten, welche den Zusammenhang der großen Welt mit der eigenen, kleinen verständlich machen:

Das mythische Denken, so stellte schon Ernst Cassirer fest, entwickelt die Logik der Verknüpfung durch Bilder [...]. Das mythische Denken fügt konkrete und komplexe Dinge so zusammen, daß im Ganzen Bedeutung und Sinn entsteht [...]. Wo Literatur mythisch wird, geht sie einen Schritt weiter in Richtung Utopie und Versöhnung. Sie durchstößt den Konflikt.⁴¹

Daß die Literatur mit dem Mythos "einen Schritt weiter in Richtung Utopie und Versöhnung" gehe, stimmt vielleicht für einen Teil der Werke österreichischer Autoren in den 80er Jahren (etwa für Handke-Texte), sicherlich aber nicht für die meisten. Die zwei Haltungen, die Heinz F. Schafroth am Beispiel Hofmannsthals und Brochs verdeutlichte⁴², sind auch heute noch feststellbar: Die eine, die euphorisch das Mythische als Kenn- und Qualitätszeichen der Gegenwart erfährt, entspricht jener von Peter Handke, der in seinen Werken seit Ende der 70er Jahre, etwa seit *Langsame Heimkehr* (1979) - für ihn der Angelpunkt einer langsamen Umkehr -, die Mythisierung von Gegenwartsbeständen betreibt und sich bemüht, "als Schriftsteller den Mythos zu bele-

³⁹ Lange, Wolfgang: Tod ist bei Göttern immer ein Vorurteil. Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche. - In: K. H. Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983 (=es NF 144), S. 117.

⁴⁰ vgl. Kurz, Paul Konrad: Apokalyptische Zeit: Zur Literatur der mittleren 80er Jahre. - Frankfurt/M.: Knecht 1987, S. 27.

⁴¹ ebd., S. 27ff.

⁴² vgl. Schafroth, Heinz F.: Mythos und großer Raum in der österreichischen Gegenwartsliteratur. - In: Zeit ohne Manifeste (Anm. 4), S. 181-190.

ben⁴³. *Die Wiederholung* (1986) ist die Verbindung einer Familienlegende mit dem Mythos der Slowenen:

Peter Handke, der Gestalter eines Mythos der Erzählung, der ein Mythos der Schrift ist, wird gleichzeitig zum Schöpfer eines Mythos der Slowenen. Zeichen setzend, diese benennend und aufschreibend versucht er den Slovenen als Volk der Staatenlosen, Vertriebenen, Ausgesetzten eine Identität zu geben.⁴⁴

Der Weg, den Filip Kobal auf den Spuren seines Bruders geht, führt mitten in den Mythos hinein - in die Geschichte, in die Landschaft und in die Sprache: Filip Kobal entdeckt die Schriftzeichen des verschollenen Bruders an der Wand einer verfallenen Kapelle.

Es war mir geradezu feierlich zumute. Es zog mich hin, als würde ich von dem Ort magnetisiert, doch ich befahl meinem Herzen die Langsamkeit [...]. Die Sterne waren so zahlreich, deutlich sogar die Spiralnebel, daß die einzelnen Bilder ineinander übergingen und insgesamt eine die Erde umspannende Weltall-Stadt vorstellten. Die Milchstraße erschien als deren Hauptverkehrsader, und die Sterne an der Peripherie säumten die Landebahn des zugehörigen Flughafens.⁴⁵

Das relativ Kleine, Welt und Mythos der Slowenen, wird mit dem Kosmos verbunden. Erinnern wir uns an die Feststellung in der FRANKFURTER ALLGEMEINEN ZEITUNG: "[...] es öffnen sich weite Zeiträume, das Weltall steht offen".

Die andere Haltung, die um die Ambivalenz des Mythischen und auch um seine mögliche politische Pervertierung weiß, tritt z.B. in Peter Roseis *15 000 Seelen* (1985), in Peter Henischs *Pepi Prohaska Prophet* (1986) und mehr oder weniger in den meisten Werken hervor, die sich mit Österreich als Land der Pflichterfüller und des "Glücklich ist, wer vergißt" auseinandersetzen. Eine deutliche Absage erteilte den Handkeschen Mythisierungen Michael Scharang, der ihm vorwarf, "dem gehobenen Publikum eine Sprache anheimelnder Metaphysik und schamlosen Tiefsinns vorzusprechen"⁴⁶.

⁴³ Melzer, Gerhard: Der Dichter als Hüter der Verwandlungen. Zur Wiederbelebung des Mythos bei Elias Canetti und Peter Handke. - In: Literatur und Kritik (Wien) 177/78 (1983), S. 372-381.

⁴⁴ Wallas, Armin A.: "und ich gehörte mit meinem Spiegelbild zu diesem Volk". Peter Handke als Schöpfer eines slovenischen Mythos. Zu Handkes Roman "Die Wiederholung". - In: ÖGL 33 (1989) 5, S. 336.

⁴⁵ Handke, Peter: *Die Wiederholung*. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 328.

⁴⁶ Scharang, Michael: Heilige Schriften. Über die Feierlichkeit der Gegenwartsliteratur am Beispiel Handke. - In: M. Sch.: Das Wunder Österreich oder Wie es in einem Land immer besser und dabei immer schlechter wird. Wien-Zürich: Europa 1989, S. 99.

Für viele ist, so Lilian Faschinger, "der Mythos eine Hilfe beim Schreiben - er stellt, auch wenn man durchaus respektlos mit ihm umgeht, den Zusammenhang mit der bestehenden Literatur her"⁴⁷. Er ist vor allem der große Raum, der aus der Enge Österreichs hinausführt, der große Raum, den Schaftroth als Nährboden österreichischer "Mythographen" von Kraus, Musil, Joseph Roth über Horváth und Doderer bis zu Marianne Fritz und Klaus Hoffer bezeichnete⁴⁸. Marianne Fritz baut in *Dessen Sprache du nicht verstehst* (1986), einem 3390 Seiten langen Experiment gegen traditionelle Erzählmuster, eine private, durch das "Überlebensgroße"⁴⁹ gekennzeichnete Mythologie auf. Allerdings, meinte Schmidt-Dengler, handle es sich um eine "Schule des Lesens", in der viel mehr über unsere Wirklichkeit enthalten sei, "als in mancher wohlmeinenden realistischen Erzählung"⁵⁰. Marianne Fritz lehrt in ihrer "Schule des Lesens" in einer "neuen" Sprache, deren Organisation eher einer experimentellen Kurzprosa angemessen zu sein scheint als einem langen Roman: Verknappung der Sätze, Bevorzugung der Infinitivform, Verdrehung der Wortstellung. Geschaffen wurde ein neuer Sprachkosmos - wie auch Elfriede Jelinek und (in geringerem Ausmaß) Lilian Faschinger in *Lustspiel* (1989) eine neue (weibliche) Sprache für Sexuelles zu finden versuchten.

Während in Friederike Mayröckers *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) die Sprache das Vertraute ist - gängige Lesegewohnheiten werden hier durch das Fehlen jeglicher gegliederter Abschnitte "gestört" -, wird in Elfriede Jelineks *Lust* (1989) das vertraute, gewöhnlich in "männlicher" Sprache beschriebene Thema der Sexualität im neuen Licht einer "weiblichen Sprache für das Obszöne"⁵¹ gezeigt. Es geht hier um die, von der Avantgarde schon lange proklamierte, allerdings kaum noch in feministischer Perspektive eingesetzte Arbeit an Sprachformeln, Phrasen und Klischees. Durch das Aufdecken der sprachlichen Steifheit werden formelhaftes Verhalten und Klischeereaktionen in der Gesellschaft bloßgestellt.⁵²

⁴⁷ Lilian Faschinger in: Löffler, Sigrid: "Ich schreibe, weil ich muß". - In: Profil (Wien) 45 (1986), S. 80.

⁴⁸ vgl. Schaftroth, Mythos (Anm. 42).

⁴⁹ vgl. ebd., S. 187.

⁵⁰ Schmidt-Dengler, Wendelin: Marianne Fritz: "Was soll man da machen". - In: Literatur und Kritik (Wien) 201/202 (1986), S. 89.

⁵¹ Elfriede Jelinek im Interview. - In: Profil (Wien) 13 (1989), S. 83.

⁵² vgl. dazu Zeyringer, Klaus: Meistern wir nicht die sagenhaftesten Sager? Literatur mit und gegen Sprachformeln. - In: ÖGL 33 (1989) 5, S. 314-331.

In den 80er Jahren wurden alle Mythen neu aufgelegt⁵³ - von Lilian Faschinger (*Die neue Scheherazade*, 1986), von Inge Merkel, die in *Eine ganz gewöhnliche Ehe* (1987) die Geschichte von Odysseus und Penelope, Homers "Musterbilder der Menschheit", neu erzählte. Es wurde eine labyrinthisch-mythische Welt *Bei den Bieresch* im Roman Klaus Hoffers (1983) dargestellt, in dem Hoffer auf den an Ovid und Kafka geschulten Mythen-Komplex der Verwandlung verwies: Als Ausgangspunkt der Fabel muß der Ich-Erzähler in Gewand und Funktion des verstorbenen Onkels schlüpfen. "Keinem bleibt seine Gestalt" - dies ist auch der zentrale Ovid-Satz, um den Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* (1988) baute, wo antiker und moderner Mythos (jener des Films z.B.) verbunden sind. Den Ovid-Ransmayr-Satz "Keinem bleibt seine Gestalt" verwendet Werner Kofler als "Literaturbauteil" in ironischer Brechung in seiner hohen Schule der Anspielung des Bandes *Hotel Mondschein* (1989). Bei Kofler ist der Mythos keine Hilfe bei der "Daseinsbewältigung" - er ist Mittel der Verwandlung des Textes, er "drängt in die Erzählung", in immer neuen Varianten, und stellt somit (oft überraschende) Verbindungen her. Der gespaltenen Identität des Ich-Erzählers entspricht die gesplattene Identität des Textes selbst. Nicht nur "Ich" ist ein anderer (Rimbaud: "Je est un autre"), auch der Text ist ein anderer. "Keinem bleibt seine Gestalt" - ein "österreichischer Satz", der einen Ton angibt, den auch Peter Turrini in *Furlani*, dem Roman von Gerald Szyszkowitz, feststellte: "[...] ein ganz und gar österreichisches Verhalten: Niemand ist, was er ist, oder zumindest alles gleichzeitig"⁵⁴.

Angedeutet wurde eine Metamorphose auch in Barbara Frischmuths Erzählung *Herrin der Tiere* (1986), in der die sich selbst als Kentaurin erlebende junge Frau die totale Verwandlung noch ablehnt. Dargestellt und zum Prinzip erhoben wurde dies aber im selben Jahr von Wilhelm Muster in seinem Roman *Pulverland*: In Mythen, Märchen und Legenden, aus denen der Roman besteht, werden Metamorphosen von Menschen in Tiere, von Tieren in Menschen, von literarischen Gestalten in deren lebendige Inkarnation geschildert - und für Wilhelm Muster verwandelte sich Reflexion unentwegt in Erzählung, ebenso wie sich für Christoph Ransmayr eine Auftragsüber-
setzung von Ovids *Metamorphosen* in *Die letzte Welt* verwandelte.

⁵³ vgl. auch die Erfolge von Braem, Harald: *Der Löwe von Uruk. Ein Gilgamesch-Roman.* - München: Piper 1988; Haefs, Gisbert: *Hannibal. Der Roman Karthagos.* - Zürich: Haffmann 1989.

⁵⁴ Turrini, Peter: Wenn Zärtliches grob wird. - In: *Kleine Zeitung* (Graz), 27.9.1885.

Und auffallend ist schließlich, daß in den letzten Jahren der Entdecker-Mythos neu belebt wurde. 1984 schilderte Christoph Ransmayr in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* die österreichisch-ungarische Nordpolexpedition von 1873 und die Entdeckerlust als Jagd nach Ruhm und nationaler Ehre. Das "neue" Land wird mit Namen versehen ("Tyroler-Fjord", "Insel Wiener Neustadt", "Cap Grillparzer", "Insel Klagenfurt") und so fixiert: In einer Benennungswut drückt sich der Machtanspruch der Menschen über die Natur aus, die zu einem Spielplatz der Helden wird. *Spielplatz der Helden* - so der Titel von Michael Köhlmeiers Roman (1988), in dem die Fragwürdigkeit solcher Abenteuer am Beispiel einer Grönland-Überquerung vorgeführt, in dem der Mythos des Heldentums ironisiert und demontiert, in dem gezeigt wird, was der Mensch in der Natur ist: ein kleiner Punkt, der bei Nebel und Schneetreiben nicht mehr weiß, wo oben und unten ist. Die Hochfläche Grönlands wird für die drei Männer im Eis in extremer Alltagsenthabenheit und wahnwitziger Lebensintensität zu einem Ort "privater Mythen, dem sie für immer verfallen sind"⁵⁵.

In Köhlmeiers Roman wird auch deutlich, wie vorsichtig an den modernen Mythos der Entdecker- und Abenteuerer Erfahrungen heranzugehen ist, hier offenbart sich die Unzuverlässigkeit der Erinnerung, hier werden Realität und Fiktion in Schwebelage gehalten und gegeneinander ausgespielt: Keiner Wirklichkeit bleibt ihre Gestalt.

Die modernen Entdecker- und Forschermythen wurden in der Literatur des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts und verstärkt ab den 70er Jahren mit den traumatischen Technik-Erlebnissen unserer Zeit, dem Zugsunglück am Tay, der Titanic-Katastrophe und mit Hiroshima verbunden. Daraus und aus der politischen Situation heraus entstanden jene apokalyptischen Visionen, zu denen nicht zuletzt eine "allmähliche Öffnung" der Literatur nach außen geführt hatte⁵⁶ und die nicht nur in der österreichischen Literatur am Ende der 70er Jahre häufig vorzufinden waren.⁵⁷ Dieser eschatologische Mythos scheint seither an Bedeutung und Konsistenz verloren zu haben. Bei Peter Handke, dem langsamen Umkehrer, steht: "Sicheres Zeichen, daß

⁵⁵ Löffler, Sigrid: Michael Köhlmeier: "Spielplatz der Helden". - In: Literatur und Kritik (Wien) 227/228 (1988), S. 375.

⁵⁶ vgl. Koeber, Thomas: Einleitung. - In: Th. K. (Hg.): Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur. 2. Aufl. Stuttgart 1984 (= Kröners Taschenausgabe 405), S. XII.

⁵⁷ vgl. G. E. Grimm, W. Faulstich, P. Kuon (Hgg.): Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. - Frankfurt/M. 1986 (= st 2067). Vgl. auch Zeyringer, Klaus: End-Eiszeit oder langsame Umkehr? Das Eis-Schnee-Motiv in Prosa der späten siebziger Jahre. - In: ÖGL 29 (1985) 2, S. 105-119.

einer kein Künstler ist: wenn er das Gerede von der 'Endzeit' mitmacht "⁵⁸. Sollte der apokalyptische Reiter seine besten literarischen Rösser in den Stall gestellt haben?

Wurden in den letzten Jahren endzeitliche Trümmerlandschaften geschildert, dann klang es eher nach Parodie oder Karikatur. In Peter Roseis *15 000 Seelen* zerfließt die Welt in "Straßen aus schwarzem Obers". Es heißt:

Ja, es wurde brenzlich! - Eimerweise regnete Asche auf sie herunter, vermischt mit Kochabfällen, Sägescharten und leider auch Scheißwürsten.⁵⁹

Dies erinnert sehr an Karl Valentins *Weltuntergang*:

Die Luft zitterte wie Schweinssulz, die Erde wühlte sich auf, die Vesuve speiten Honig und Sauerkraut [...], panikartig zerplatzte ein alter Leberkäs und am Ende des Vortrags trat plötzlich der Schluß ein.⁶⁰

⁵⁸ Handke, Peter: *Phantasien der Wiederholung*. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 89.

⁵⁹ Rosei, Peter: *15 000 Seelen*. - Frankfurt/M.: Fischer 1990 (= Fischer Tb 9292) S. 182. (Erstausgabe: Salzburg-Wien: Residenz 1985). Vgl. dazu Adam, J. M.: Weltrekordversuch im Dichten. Peter Roseis neuer Roman ist zum Totlachen. - In: *Die Tageszeitung* (Berlin) vom 7.12.1985. Neuere Endzeitvisionen z.B. in: Ebner, Peter: *Am Ende der Hoffnung beginnen die Wege*. Roman. - Salzburg: Otto Müller 1988. Geschildert wird hier die Welt der letzten Menschen (vgl. Ransmayr: *Die letzte Welt*), die Atomkatastrophe (auch) als genetische Katastrophe, nach der es nie mehr Kinder geben wird.

⁶⁰ Schulte, H. (Hg.): *Das große Karl Valentin Buch*. 2. Aufl. - München: Piper 1974, S. 95. (Der Text entstand vor 1941).

Die Zeit und die Schrift. Eine literarische Skizze

Christoph Zanon

Die Schrift ist lebenserhaltend

Solange wir in der Zeit sind, bringen wir die Worte hervor. In der Schrift, dem Festgesetzten von rätselhafter Wandelbarkeit, gestalten wir unser Dasein als Dauer. Denn die Worte können Saat sein und in die Seelen fallen. Dort gehen sie auf oder sie verdorren. Wenn sie aufgehen und die Sinne öffnen, dann wird das Leben, das als ein Prozeß ohne Möglichkeit des Einspruchs erschien, von neuem zu seiner eigenen, der Lebensfrage. Und wieder werden wir in der Schrift die Worte der Frage und der Erklärung finden. Wir werden auch das, was in den frühesten Zeiten geschrieben und für die Ewigkeit auf die Tafeln graviert ist, achten und ehren als die Not des Gesetzes; aber gelegentlich, wenn wir nichtstun und nur dasitzen und die Gesteine betrachten, möchten wir glauben, daß der Stein andere Worte hat als nur die der Gesetze und andere Tränen als nur die des Regens.

Vielleicht hat der Stein Augen und sieht? Und wenn er von dem, was er sieht, traurig wird, vielleicht zieht sich ihm das Herz zusammen? Vielleicht lacht der Stein? Er ist nämlich ein lustiger Bursche und liebt die launigen Gesellen und redet mit ihnen. Wir Menschen können natürlich nicht verstehen, was er sagt, denn für ein Wort braucht er so lange, daß uns der Bart grau geworden wäre derweil.

Exilerfahrung und Exilverarbeitung bei Franz Theodor Csokor

Tomislav Bekic
(Novi Sad)

Die deutschsprachige Exilliteratur 1933-1945 wurde bekanntlich seitens der Literaturwissenschaft lange - man darf wohl sagen allzulange - stiefmütterlich behandelt, um erst im Laufe der 60er Jahre Gegenstand einer regen und ersprießlichen Forschungsarbeit zu werden. Inzwischen darf sich das im Bereich der Erforschung der Exilliteratur Geleistete sehen lassen, zumal man dank der verhältnismäßig zahlreichen und umfangreichen Werke, die man sowohl dem Gesamtkomplex der Exilliteratur wie auch einzelnen repräsentativen Vertretern gewidmet hat, nun mit Recht von einem mehr oder weniger profilierten Forschungszweig - deutschsprachige Literatur im Exil oder deutschsprachige Exilliteratur - sprechen darf.¹ Die verschiedenartige Optik und in methodologischer Hinsicht unterschiedlichen Ansätze bei der Behandlung dieses komplexen Themen- und Problemkreises, die zwangsmäßig nicht im engeren Rahmen einer rein literaturgeschichtlichen Betrachtungsweise verbleiben konnte, sondern darüber hinaus auf geschichtliche, kulturpolitische, soziologische, psychologische und andere Aspekte ausgreifen mußte, bedingte unterschiedliche, manchmal auch widerspruchsvolle Ergebnisse, die wiederum verständlicher- und legitimerweise neue Fragestellungen anregten und hervorbrachten. Indem man sich in der ersten Phase auf die Sicherstellung der verschiedenen Materialien oder die Quellenforschung ausgerichtet hatte, wobei man sich vor allem um eine möglichst genaue Nachzeichnung der Zufluchtsländer der deutschsprachigen Literatur bemühte, so daß wir nun über bedeutende Bände über die deutsche Exilliteratur in Frankreich, England, Italien, der Sowjetunion, den USA und anderen Staaten, die als wichtigste Zufluchtsländer galten, verfügen², wandte man sich in der letzten Zeit Fragen und Problemen zu, die

¹ Von der umfangreichen Literatur soll nur auf die wichtigsten, von mir konsultierten Werke hingewiesen werden: Wegner, Matthias: Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945. - Frankfurt/M. 1967; Walther, Hans-Albert: Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa. Bd. 7. - Neuwied: Luchterhand 1972; Durzak, Manfred (Hg.): Die deutsche Literatur im Exil 1933-1945. - Stuttgart 1973; Arnold, Heinz Ludwig: Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Bd. I-II. - Frankfurt/M. 1974; Kantorowitz, Alfred: Politik und Literatur im Exil. - Hamburg 1978; Stephan, Alexander: Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. - München 1979.

² vgl. Deutsche Literatur im Exil seit 1933. Bd. I. T. 1-2. (Kalifornien). - Hg. von John M. Spalek und Joseph Strelka. Bern 1976.; Zur deutschen Literatur in den Niederlanden 1933-1940. - Hg. von Hans

eigentlich zum Aufgabenbereich der Literaturwissenschaft gehören.³ So wurde mit Recht die Forderung gestellt, den Schwerpunkt der Forschungsarbeit von der "Exilgeographie" auf die "innere Geographie" zu verlagern, womit sich eine ganze Reihe von Fragen ergeben würde, wie beispielsweise: mit welchem Bild einer bestimmten Kultur, eines bestimmten Landes, mit welchen Vorstellungen, Erwartungen aber auch Befürchtungen die Autoren ins Exil gegangen sind und wie sich dann das alles in ihrem Schaffen ausgewirkt hat. Weiterhin: inwiefern hat die Exilerfahrung zu einer inneren Wende im Schaffen eines Schriftstellers geführt, und wie und in welcher Weise hat sich diese Erfahrung in der Auswahl von Themen, Motiven, in der Ausdrucksweise usw. niedergeschlagen? Von nicht geringerer Bedeutung sind auch Fragen wie: erlebt der Autor das fremde Land als die "Fremde" oder sucht er sich mit dem Zufluchtsland anzufreunden, es als seine zweite Heimat zu akzeptieren, bemüht er sich um ein wirklichkeitsgetreues Bild des Zufluchtslandes oder gibt er von ihm eine mehr ins Mythische verfliegende Vorstellung bzw. tritt das Moment der Phantasieerregung stärker hervor als das der unmittelbaren, wirklichkeitsnahen Exilerfahrung?⁴

Diesen Fragen soll in äußerst gedrängter Form am Beispiel eines der unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg wohl angesehensten österreichischen Schriftsteller - Franz Theodor Csokor (1885-1969) - nachgegangen werden, um den es in der letzten Zeit zu Unrecht ziemlich still geworden ist, obwohl er in mancher Hinsicht unser Interesse verdient.⁵

In ihren Erinnerungen an ihre Exilzeit in Split und Dalmatien, die sie vor knapp fünfzehn Jahren veröffentlicht hat, erwähnt die vor allem durch ihre zahlreichen Übersetzungen verdienstvolle Vermittlerin zwischen der deutschen bzw. österreichischen Literatur einerseits und den südslawischen Literaturen andererseits, Ina Jun-Broda, eine Reihe von österreichischen Schriftstellern, die, wie sie als Emigranten hier ihre Zuflucht gefunden hatten. So heißt es an einer Stelle:

Würzner. Amsterdam 1977; Exil in der UdSSR. - Leipzig: Reclam 1979; Exil in der Schweiz. - Leipzig: Reclam 1978.

³ Darüber in der ausgezeichneten Einführung in die Problematik von Stephan, Alexander: Die deutsche Exilliteratur. - München 1979.

⁴ Köpke, Wulf: "Innere" Exilgeographie? Eine Frage nach der Affinität zu den Asylländern. - In: Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil. Hg. von Helmut F. Pfanner. Bouvier: Bonn 1986, S. 13-24.; Spiel, Hilde: Psychologie des Exils. - In: Neue Rundschau Jg. 86. 1975, H. 3, S. 424-439.

⁵ vgl. Dor, Milo: "Immer ist Anfang". Zum 100. Geburtstag von Franz Theodor Csokor. - In: Pannonia, Jg. 13, Nr. 1/1985, S. 24-27.

Ich erinnere mich [...] an die österreichischen Schriftsteller Oerley, Alexander Sacher-Masoch, Pierre Rismondo [...]. Alexander Sacher-Masoch hat sein Erlebnis der Emigration in seinem Roman *Die Ölgärten brennen* [...] in einigen Werken von Franz Theodor Csokor jedoch werden Motive aus dem Befreiungskampf in Dalmatien verarbeitet [...].⁶

Aus diesem kurzen Zitat erfahren wir vor allem zwei für unser Thema bedeutende Dinge: 1. daß es auch im dalmatinischen Raum eine kleine Gruppe von deutschen und österreichischen Schriftstellern gegeben hat, die hier Zuflucht gefunden haben. Allem Anschein nach scheint die Gruppe auf der Insel Korcula - zu der neben Franz Theodor Csokor, Alexander Sacher-Masoch, Dinah Nelken, Pierre Rismondo u.a. gehörten - die interessanteste gewesen zu sein und daher auch eine systematische Untersuchung verdienen würde, und 2. daß sich die Erfahrungen, die man vor allem hier auf der Insel Korcula gemacht hat, auch im Schaffen dieser Schriftsteller niedergeschlagen haben, besonders bei Alexander Sacher-Masoch und Franz Theodor Csokor.

Die Exilerfahrung Franz Theodor Csokors begann jedoch viel früher und nicht erst auf der Insel Korcula, die sein letzter Zufluchtsort gewesen ist, bevor er 1943 nach Italien entkommen konnte. Bevor wir aber auf die Werke Csokors eingehen, die im Gefolge seiner Exilerfahrung entstanden sind, ist es wohl angebracht, daß wir uns in gedrängter Form das Schaffen Csokors bis zum Beginn seiner Emigration vergegenwärtigen, zumal es sich um einen profilierten österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit handelt, dessen Werk sich durch mehr oder weniger eigenwillige Züge auszeichnete, die dann auf eine bestimmte Weise auch in seinen Werken aus der Exilzeit zum Ausdruck kommen mußten. Obwohl sich Csokor so gut wie in allen literarischen Formen versucht hat bzw. als Lyriker, Prosaiker und Dramatiker hervorgetreten ist,⁷ so scheint er doch vor allem Dramatiker gewesen zu sein, indem er diese schriftstellerische Tätigkeit mit dem zeitweiligen Beruf des Dramaturgen zu verbinden wußte.⁸ Nicht nur daß er im Drama sein Bestes geleistet hat, sondern darüber hinaus darf festgestellt werden, daß er zu den markantesten Vertretern des österreichischen Dramas der Gegenwart gehörte, zumal seine Dramen nach dem ersten Weltkrieg fast

⁶ In: *Österreicher im Exil 1934-1945. Protokoll des Internationalen Symposiums zur Erforschung des österreichischen Exils von 1934 bis 1945*. Abgehalten vom 3. bis 6. Juni 1975 in Wien. Hg. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes und Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. Wien 1977. S. 531 ff.

⁷ Schmidt, Adalbert: *Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd.I. - Salzburg 1964, S.359-360.

⁸ Vogelsang, Hans: *Franz Theodor Csokors dramatisches Werk*. - In: *Österreich in Geschichte und Literatur*. Jg. 3. 1959, H. 4., S. 217-228.

auf allen angesehenen deutschsprachigen Bühnen aufgeführt wurden.⁹ Zeitgenosse und aktiver Mitläufer des Expressionismus, hat auch Csokor wie die meisten Expressionisten lange in Strindberg sein Vorbild gesehen, was sich sowohl in thematisch-motivischer wie auch in formaler Hinsicht auf seine Dramen ausgewirkt hat. So besteht eines seiner frühesten, aber auch eigenwilligsten Dramen, mit dem er sich auf schlagende Weise als ein vielversprechendes dramatisches Talent vorgestellt hat - *Die rote Straße* (1916) aus 14 Bildern, die eigentlich auf strindbergsche Art ausgestaltete Entwicklungsstationen einer Leidenschaft bilden, indem das ewige Problem der Mann-Frau-Beziehung in einer typisch expressionistischen Stilisierung und Mythisierung behandelt wird. Die ganze Handlung bietet sich als ein abstraktes Spiel außerhalb der Kategorien von Raum und Zeit an, so daß sich auch die Dialoge nur auf das Notwendigste reduzieren - alles Eigenschaften, die eigentlich zu den konstanten Merkmalen seines Dramas gehören werden, obwohl sich Csokor allmählich der unmittelbaren Wirklichkeit und der Geschichte als einer Quelle für seine Dramen zuwenden wird, wodurch sie zwangsmäßig einen Zug ins Realistische erhalten werden.¹⁰ Das gilt vor allem für seine bekanntesten und meist aufgeführten Dramen *Gesellschaft für Menschenrechte* (1930), angeregt durch die revolutionäre Tätigkeit Georg Büchners, und sein möglicherweise bestes Drama *3. November 1918* (1931), in dem er anhand von Ereignissen in einem Militärlazarett in den Karavanken, in dem durch die Gestalten der Offiziere symbolisch alle Völker und Nationen des Habsburgerreiches vertreten sind, den Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie vergegenwärtigt und die Ursachen dieses Zerfalls bloßzulegen sucht. In allen seinen Dramen - es gibt deren etwa 20 an der Zahl - wie *Besetztes Gebiet*, *Gottes General* u.a., sowie in seiner Lyrik (vor allem in der Sammlung *Das schwarze Schiff*) und in seinem monumentalen Roman *Der Schlüssel* zum *Angrund*

⁹ Wimmer, Paul: Der Dramatiker Franz Theodor Csokor. - Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1981, S. 34.

¹⁰ Adler, Lilly: Die dramatischen Werke von F. T. Csokor. - (Diss.) Wien 1950, S. 21.

(1955) mutet uns Csokor, nach Viktor Suchy, als der ausgeprägteste "Apostel der Humanität" in der österreichischen Literatur an.¹¹

Csokor war in der Tat, wie Claudio Magris bemerkt, einer der wenigen mitteleuropäischen bzw. österreichischen Schriftsteller, der die Welt so gesehen hat, wie sie war, ohne sich übertriebenen Mythisierungen der Geschichte hinzugeben,¹² so daß es kein Wunder ist, daß er einer der wenigen österreichischen Schriftsteller gewesen ist, der frühzeitig die Gefahr des Nationalsozialismus richtig eingeschätzt hat. Seine unbestechliche humanistische Einstellung kam bereits auf dem berühmten Kongreß des PEN-Klubs im Mai 1933 in Dubrovnik zum Ausdruck, als er als Mitglied der österreichischen Delegation entschieden die Ereignisse in Deutschland verurteilte und sich der von Ernst Toller verfaßten Protestresolution angeschlossen hatte.¹³ Csokor selbst hat die Folgen seines mutigen Auftritts zu spüren bekommen: seine Stücke wurden prompt von allen deutschen Theaterbühnen abgesetzt. Mit dem "Anschluß" Österreichs an das Deutsche Reich im März 1938 setzte auch Csokors Odyssee ein, da er fluchtartig das Land verlassen mußte. Die erste Zufluchtsstation Csokors war Polen, wo er dank seiner regen übersetzerischen Vermittlertätigkeit in hohem Ansehen stand¹⁴ und somit in Warschau freundschaftlich aufgenommen wurde. Aber kaum hatte er sich in Polen eingelebt, da hieß es schon wieder - im September 1939 - schleunigst das Land zu verlassen, da Polen für ihn, hinter dem die Gestapo her war, zu einer Mausefalle geworden war. Auf dramatische Weise, die Gestapoachergen auf seinen Fersen, gelang ihm buchstäblich im letzten Moment die Flucht nach Rumänien, wo er wiederum knapp dem Tode entronnen ist, indem er im November 1940 in einem der Bukarester Hotels das katastrophale Erdbeben, von dem die Stadt heimgesucht worden war, überlebt hat.

¹¹ Suchy, Viktor: Ein Apostel der Humanität. Zu Franz Theodor Csokors 80. Geburtstag. - In: Österreich in Geschichte und Literatur. Jg. 9, 1965, H. 9, S. 483-497.

¹² Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. - Salzburg 1966, S. 344.

¹³ Über die Ereignisse auf dem Kongreß des PEN-Klubs im Mai 1933 in Dubrovnik berichtete Milan Curcin in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift "Nova Evropa", XXVI, 1933, H. 5, S. 219-222; H. 6, S. 263-271; H. 7, S. 319-320. Im H. 6, S. 268 heißt es unter anderem "daß der zweite österreichische Delegierte im Saal geblieben ist und Toller gratuliert hat". Daß sich diese Stelle auf Csokor bezieht, geht auch aus Csokors Brief vom 19. Juni 1933 an F. Bruckner hervor, in dem er sagt: "Jedenfalls habe ich kürzlich beim internationalen Penklub-Kongreß in Dubrovnik, wie Ragusa heute heißt, mich einer nach den Berichten von Sch. Asch und E. Toller gefaßten Protestresolution angeschlossen. Man muß eben entscheiden: Gutes Geschäft oder gutes Gewissen? Ich bin für das zweite - auf jede Gefahr hin, selbst auf die einer Emigration, falls der braune Zauber auch bei uns einmal Fuß fassen sollte [...]" In: Csokor, F. T.: Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil 1933-1950. Albert Langen-Georg Müller. - München-Wien 1964, S. 24.

¹⁴ Im Jahre 1937 wurde Csokor für seine Verdienste als Vermittler der polnischen Literatur (besonders als Übersetzer) mit dem "Goldenen Lorbeer der Republik Polen" ausgezeichnet. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er nochmals geehrt, indem man ihm 1963 den Orden "Polonica Restituta" zugesprochen hatte.

Daraufhin begab er sich nach Beograd, wo er wiederum herzlich aufgenommen wurde und zwar von den ehemaligen Studenten und Freunden seines Vaters, des ehemaligen angesehenen Professors der Wiener Universität. In Beograd fühlte er sich gewissermaßen als Heimkehrer, der sich sogar bemüht Spuren seiner Ahnen, die in dieser Gegend einst beheimatet gewesen sind, zu finden¹⁵; aber auch da war ihm nur ein kurzer Aufenthalt von ein paar Monaten beschieden, da der Krieg am 6. April 1941 auch auf Jugoslawien übergegriffen hat. Nun setzt sich Csokors Flucht fort, die ihn über Serbien, Bosnien, die Herzegowina nach Dalmatien bzw. Split führen wird. Auf Anraten des angesehenen Bildhauers Ivan Mestrovic begibt er sich auf die Insel Korcula, auf der er vom Mai 1941 bis September 1943 weilt, um sich dann nach der Kapitulation Italiens nach Bari abzusetzen. Das Ende des Krieges erlebte er in Rom, von wo aus er als einer der ersten österreichischen Schriftsteller aus der Emigration in seine Heimatstadt Wien zurückkehrt, wo er sich mit allen seinen Kräften für die Erneuerung des österreichischen Kulturlebens einsetzte und seine während der Emigration entstandenen Werke veröffentlichte, die im Grunde eine literarische Verarbeitung und Bearbeitung seiner Exilerfahrung darstellen. Es handelt sich vor allem um dokumentarische Prosa veröffentlicht in zwei kleinen Büchern: *Als Zivilist im polnischen Krieg* (1946) und *Als Zivilist im Balkankrieg* (1947), die er dann 1955 unter dem gemeinsamen Titel *Auf fremden Straßen* als ein einheitliches Werk herausgegeben hat, und das Drama *Der verlorene Sohn* (1947), das er, nachdem er noch im selben Jahr uraufgeführt wurde, 1952 mit seinen Dramen *3. November 1918* und *Besetztes Gebiet* zu einer Trilogie unter dem Titel *Europäische Trilogie* vereinigt hat.

Das Buch *Auf fremden Straßen* bildet ein eigenwilliges autobiographisches Dokumentarwerk, das, obwohl auf persönlichen Erlebnissen beruhend und aus der unmittelbaren Wirklichkeit schöpfend, zu einem eindrucksvollen und erschütternden

¹⁵ Im Brief vom 1. August 1940 schreibt Csokor aus Bukarest an F. Bruckner: "[...] Das nächste neutrale Land, an das man unmittelbar grenzt, wäre nur Jugoslawien, die Heimat meiner Vorfahren, die "Granitscharen", österreichische Grenzzoffiziere waren [...]" - Bereits am 18. Februar 1941 schreibt Csokor aus Beograd an Manon unter anderem auch folgendes: "[...] Hier in dem Land, aus dem ich stamme [...] Srijemski Karlovci - Karlowitz - auf österreichisch - nennt sich die Stadt, wo noch mein Vater hauste und die Vorfahren des Vaters, die in der Gruft des Bischofs Julian schlafen, meines Urgroßonkels, in dem Friedhof inmitten der Weinberge westlich der Stadt, von denen man über die Donau in die Pušta schaut, wo aus der Ebene Ziehbrunnen grüßen und zuweilen auch Luftspiegelungen. Hier wünschte sich mein Vater einst vom Leben auszuruhen, doch seit drei Jahrzehnten liegt er bei meiner toten Mutter in einem Städtchen nahe Wien - nicht hier. Hier irrte ich nun durch die Gräberreihen des alten Todesackers - und ich fand den Marmorstein nicht mehr, dessen ich mich aus meinen Knabenjahren noch entsann und vor dem zu stehen ich aus Beograd eigens hergekommen war. Vielleicht ist er nach irgendeinem Regenguß in den zerweichten Lehm Boden gesunken zu den Toten, die er behütete "selbst Gott hat sie vergessen", heißt es im Volksmund über solche Gräber [...]" Zitiert nach: Csokor, F. T.: Zeuge einer Zeit... S. 278, 299-300.

Porträt des gehetzten und gejagten Menschen schlechthin gerät.¹⁶ Daß da der Epiker und Lyriker am Werk ist, versteht sich von selbst, und das kommt dieser eigenartigen Prosa nur zugute. Aber das Erstaunliche an diesem Werk - besonders im Vergleich mit anderen Werken der Emigranten ähnlicher Art - ist, daß die Schilderung der Wirklichkeit, des Erlebten, der allgegenwärtigen Zerstörung und Vernichtung, des um sich greifenden, den Erzähler selbst bedrohenden Todes auf keinen Fall einen gewissen Lebensoptimismus zu zerstören vermag, sondern trotz allem - trotz all der Schläge und Verluste, die ihn unentwegt heimsuchen - auf einen unerwüstlichen Glauben an eine höhere Gerechtigkeit hinweisen. Csokor schildert - ausgehend von seiner eigenen Lage - auf eine fast äußerst objektivierende Weise die Lage eines Zivilisten im Kriege schlechthin:

Erst verliert der Zivilist im fremden Kriege die Menschen, mit denen er lebte, die Wohnung, in der er mit ihnen hauste, die Dinge die er dort sammelte, seine eigene Ruhe und den Schlüssel zum Garten seiner Erinnerungen. Später verliert er, Stück um Stück, selbst das, was er sich zu seiner Rettung mitgenommen hat. Aber erst, wenn das Messer, mit dem sich der Zivilist sein Brot schneidet, und das Messer, mit dem er sich die Nägel putzt, das nämliche wurde, wenn er einen Trunk Wasser aus einer Zisterne wie Wein schätzen lernt und den ersten Biß in trockenes Brot als unvergleichlichen Genuß spürt, wenn er sich gewöhnt hat, auf bloßem Boden zu schlafen und zu achten, woher der Wind weht, erst da beginnt der Zivilist, entäußert jeder Habe, soldatisch zu werden. Nur daß es ihm nur noch eine noch höhere Macht befiehlt als ein Feldherr. Er salutiert dem Unsichtbaren: "Et fiat voluntas tua!" Dein Wille geschehe!¹⁷

um dann am Ende nach fast 300 Seiten voller Dramatik und Tragik mit einer zum Teil resignativen und mahnenden Folgerung, die eigentlich eher als eine Frage an den Menschen an sich anmutet, zu schließen:

In meinem Rücken meine ich etwas zu fühlen, einen Blick. Unter der Laterne an einer alten Römermauer steht ein bärtiger Jude. Mir scheint, daß er nun den Kopf zweifelnd wiegt, dann wandert er entlang des Walles lautlos in die Nacht. War das Hiob, der Dulder oder Ahasver [...] Diese Frage bohrte in mir bis heute fort, wo ich dieses Buch beende, das ich nach meinem Plan zu führen dachte und das dann mich nach seinem Plan geführt hatte, wie meine Wanderung durch sieben Jahre aus meiner Heimat über

¹⁶ Hans Vogelsang, a. a. O. S. 218.

¹⁷ Csokor, Franz Theodor: Auf fremden Straßen 1939-1945. - Wien-München-Basel: Kurt Desch 1955, S. 31.

Polen, Rumänien, Jugoslawien bis nach Rom. Durfte eine solche Eiszeitkatastrophe nur deshalb unsere Kultur befallen, weil sie ein Wort vergessen hatte zu erneuern, das von dem Volke jenes Mannes ausging, das Wort, von dem uns trotz der eigenen Mängel Sehnsucht nach Wahrheit und Gerechtigkeit eingeboren wurde? Unter Kirchen und Konfessionen und Dämonenglauben liegt es nun verschüttet, und eine unerlöste Menschheit tappt seither durch einen Urwald von Doktrinen und Ideologien seinem Lichte nach: sie hat sich Zeichen dazu ausgesonnen, hat Kadaver konserviert und Sterbliche vergötzt, - jedoch der einzige Schimmer, dem sie von drüben schließlich auf die Spur kam, wurde der Glutschein der Atomzertrümmerung, die ihr das Tor zum Jüngsten Gericht öffnen könnte, aber nie zu Gott. (S. 316-317.)

Franz Theodor Csokor ist der Hiob und der Ahasver dieses Buches; er ist derjenige der Stück um Stück sein bisheriges Leben verliert und dazu verurteilt ist, von einem Lande zum anderen zu wandern. Er ist Mitleidender der tragischen Geschehnisse und auf seine Weise durch sie betroffen, was seinen Darlegungen einen eigenartigen lyrischen und dramatischen Ton verleiht. Aber er ist auch Zeitgenosse und Zeuge, der bestrebt ist, das Gesehene und Miterlebte möglichst getreuer festzuhalten. Dadurch wird sein Buch zu einer Art wertvoller Zeugenschaft über die ereignisvolle Zeitspanne von 1939 bis 1943. In dieser Hinsicht hat besonders jener Teil, der sich auf seinen Aufenthalt in Beograd bezieht, großen dokumentarischen Wert, indem er auf eine objektive Weise die dramatischen Ereignisse in Beograd vom 27. März 1941, als es zum Militärputsch gekommen ist, bis zum 6. April 1941, dem Tag als Beograd unter den Bomben der deutschen Luftwaffe in Flammen aufging, schildert. Während dieser Teil, in dem auch historische Persönlichkeiten aus dem Bereich des politischen und kulturellen Lebens auftreten, auf eine objektive Darstellung ausgerichtet ist, kommt in den Teilen, die den Fluchtweg über Serbien, Bosnien und die Herzegowina bis zur Insel Korcula nachzeichnen, mehr die lyrische Veranlagung Csokors zum Ausdruck, zumal er auch in dramatischen, ja tragischen Situationen nicht blind ist für die wilde Schönheit der Landschaften, die er durchzieht. Der Schwerpunkt dieser memoirenhaften Prosa liegt indessen selbstverständlicherweise auf der Zeit, die er auf der Insel Korcula verbracht hat. Nicht nur daß er sich mit dem charakteristischen Menschenschlag auf der Insel angefreundet hat, er macht darüber hinaus als Mensch und Dichter das allgemeine Leiden der Menschen dieser Gegend mit. Im Grunde besteht dieser Teil des Buches aus einer Reihe von äußerst dramatisch gestalteten, anekdotisch aufgebauten Episoden, in denen trotz der Lokalfarbe, des konkreten Raumes und der konkreten Zeit,

die Tragik dieser Menschen als eine allgemeine Tragik erlebt und dargestellt wird, was dann durch geeignete Reminiszenzen aus der Geschichte und Mythologie nur noch mehr unterstrichen wird. Manche dieser Episoden muten einen als Dramen oder Tragödien in nuce an. In einem Brief an den Freund Jan Slawinski, schreibt Csokor am 7. September 1943 auf seine Erlebnisse auf der Insel Korcula beziehungsweise: "Hier liegen Dramen sonder Zahl im Kühlschrank der Geschichte".¹⁸ Zwar wendet sich der Dramatiker in seinem ersten Drama nicht der Geschichte zu sondern dem Mythos. Denn hier, unter dem Mittelmeerhimmel, in einer Welt der antiken Mythen, drängt sich ihm sozusagen von selbst die Erinnerung an den ewigen Wanderer Odysseus auf. Es entsteht das Stück *Kalypso*, das 1947 in Wien uraufgeführt wurde. In diesem Stück, das im Grunde eine durch den Mythos gebrochene literarische Verarbeitung von Csokors Exilerfahrung darstellt, wird Odysseus, der nie heimkehren wird, vor die Wahl gestellt: ein Gott zu werden oder zu sterben. Der blinde Sänger erklärt in der Schlusszene der Göttin Kalypso, die über dem Leichnam Odysseus trauert, den Sinn des zeitlosen Vorgangs:

Er lebt - und du - und die Götter - durch ihn! Und wo ein Mann
irrt nach der Heimat in die Zukunft, dort ist er, Odysseus! Und
wo man ihm Schutz gibt und Liebe auf seiner Flucht ohne Ende,
dort bist du, Kalypso. Nur seine Heimat erkennt er nicht wieder,
selbst wenn er zurückkehrt in sie. Denn man muß erst die Heimat
für ewig verlieren damit man erkennt, wo sie war [...].
(Hervorgehoben von mir - T. B.)

Während das Drama *Kalypso*, beruhend auf dem antiken Mythos, auf der Ebene eines allgemein menschlichen und zeitlosen Geschehens ausgestaltet wurde, schöpfte Csokor den Stoff für sein Drama *Der verlorene Sohn* aus dem unmittelbaren Erlebnis des Partisanenkampfes auf der Insel Korcula.¹⁹ Vom Motiv her gesehen bildet dieses Drama eine literarische Bearbeitung des biblischen Motivs vom verlorenen Sohn, aber auch der Opferung des eigenen Kindes, von der Handlung her jedoch ein Drama, das wohl als erstes - und zwar nicht nur im deutschen Sprachbereich - die Tragik des Volksbefreiungskampfes gegen die Besatzungsmacht im dalmatinischen Küstenbereich bearbeitet.²⁰ Einige Forscher, wie beispielsweise Lilly Adler, neigen dazu in diesem

¹⁸ Zeüge einer Zeit... S. 305.

¹⁹ Darüber auch: Konstantinovic, Zoran: Odras nase narodne oslobodilacke borbe u nemackoj knjizevnosti. - In: Zivi jezici. Beograd, I. 1957, H. 1-2, S. 45-55, sowie in meinem Beitrag Jugoslovenska tematika u delu Franca Teodora Cokora i Aleksandra Sahera-Masoha. - In: Zbornik MS za knjizevnost i jezik, XXXII/2 1984, S. 184-199.

²⁰ vgl. Z. Konstantinovic, a. a. O., S. 54.

Drama den Höhepunkt von Csokors dramatischem Schaffen zu sehen, da es ihm gelungen sei, Elemente und Motive aus seiner expressionistischen Phase mit Elementen aus seiner realistisch ausgerichteten Dramatik zu vereinigen.²¹ In der Tat zeichnet sich dieses Drama, obgleich es durch das unmittelbare Erlebnis des dalmatinischen Küstenstrichs und die konkrete Existenz- bzw. Kriegsproblematik angeregt wurde, sowohl in Bezug auf den Handlungsablauf, Motive, sowie auch die agierenden Gestalten, durch Merkmale und Züge aus, die eine Bezeichnung "expressionistisches Partisanenstück"²² rechtfertigen. Der Handlungsschauplatz bleibt im Verlauf der ganzen Handlung derselbe - es ist ein großer Wohnungsraum mit einer typisch dalmatinischen Einrichtung, während die Zeit des Handlungsablaufs, knapp angegeben mit "Weihnachten", streng eingegrenzt ist. Obwohl Csokor ohne Zweifel den Menschentypus dieser Gegend sehr gut kannte, was man vor allem auf den entsprechenden Seiten seines Buches *Als Zivilist im Balkankrieg* sehen kann, und bestrebt war seinen Gestalten individuelle Züge zu geben, so wirken die agierenden Gestalten dennoch irgendwie abstrakt oder - genauer gesagt - wie Gestalten eines expressionistischen Dramas.

Den Ausgangspunkt der dramatischen Handlung bildet das konkrete Problem des Kampfes gegen die Besatzer, durch den die ganze Bauernfamilie fast schicksalhaft zum Untergang verurteilt wird. Es handelt sich nämlich nicht nur um den Kampf für die Freiheit, sondern darüber hinaus auch um den Kampf für eine neue Zukunft und einen neuen Menschen, das wiederum an das expressionistische Drama erinnert. Diesen Kampf verkörpert der jüngste Sohn Stipe, der schon seit zwei Jahren bei den Partisanen ist, und nun versucht auch seine zwei Brüder, Pero und Ivo, zu bewegen, sich der Partisaneneinheit anzuschließen. Es ist der Heilige Abend, man bereitet die Festtafel vor, und der Vater, der sich im Unterschied zu seiner Schwester Teta, einer fanatischen Christin, an die alten, überlieferten, heidnisch anmutenden Gebräuche hält, ordnet an, den Ehrenplatz freizuhalten - für den ersten Gast, der an diesem Abend das Haus beehren sollte, wobei er im geheimen an seinen jüngsten und liebsten Sohn Stipe denkt, den er seit zwei Jahren nicht mehr gesehen hat. Während der Vater der einzige in der Familie ist, der mit Liebe an seinen jüngsten Sohn denkt, vielmehr als einziger für ihn Verständnis hat, da er für ihn den jahrhundertealten Kampf der Ahnen um Freiheit verkörpert, betrachten die Brüder Pero und Ivo, sowie die Schwiegertöchter,

²¹ Lilly Adler, a. a. O., S. 159.

²² Hans Vogelsang, a. a. O., S. 223.

aber auch die Teta, Stipe als den "verlorenen Sohn" und fürchten sich vor seinem Besuch. Denn sein Besuch kann - ihrer Meinung nach - nur Unglück bringen zumal der Besatzungskommandant der Ortschaft die Einwohner ohne Unterschied verpflichtet hat, jeden Partisanen, der im Dorf auftauchen sollte, sofort der Kommandantur anzu-melden, widrigenfalls der ganzen Familie eine rücksichtslose Ausrottung strafsweise drohe. Anstelle des im geheimen erwarteten Stipe trifft als zufälliger Gast der Zigeuner Vajda ein, der nun den Ehrenplatz einnimmt und mit seinen rätselhaften Worten die bevorstehende Tragödie prophezeit. Den dramatischen Knotenpunkt und Höhepunkt des ganzen Geschehens bildet das Gespräch zwischen Vater und Stipe: die Brüder sind nicht bereit dem Jüngeren zu folgen, da sich ihre Interessen auf das enge und kleine häusliche Glück beschränken und von einem Kampf für allgemeine Interessen nicht wissen wollen. Der Gegensatz ist unüberbrückbar: entweder wird der Jüngere ihrer-seits geopfert, indem sie ihn dem Kommandanten verraten, oder wird er sie opfern, wozu er die Genehmigung (oder eine Art Segen) des Vaters braucht, der nun wie der biblische Abraham nicht den einzigen Sohn sondern sogar zwei Söhne opfern soll. Es bleibt unklar, ob er wie der biblische Jakob, der bereit wäre seine anderen Söhne für den einen zu opfern, sich aus Liebe für den Jüngsten entscheidet, oder ob es Stipe gelungen ist, ihn von der Notwendigkeit dieser Tat zu überzeugen:

Du schaust zurück in eure Heldenlieder. Aber ich schaue vorwärts und ich sehe: Der Bauer in der Uniform der andern war mir mehr Bruder als mir die meinen je gewesen sind [...] Begreifen muß man erst, bevor man kämpft. Gefühl allein stürzt nur in Niederlagen [...]. Sie oder wir! Die alte Welt oder die neue! [...] Es ist kein Gott! Es ist nur Mensch bei Mensch! Deshalb müssen wir ja die Erde ändern!²³

Während Stipe seine Brüder ermordet und auf diese Weise das große Opfer für die neue Welt geleistet hat, bringt Marja, die Frau des Ivo, ein Kind auf die Welt, das von Stipe eben als der neue Mensch begrüßt wird:

Du wirst die Fahne, die wir mit uns führen. Ein neues Wesen hast in die Welt getragen aus Schmerz und Schmutz und Blut, und uns ist jetzt das gleiche aufgetragen. Du und wir sind eins!²⁴

Stipe ist somit nicht nur ein entschlossener Kämpfer gegen Ausbeutung und Unrecht und für Freiheit, sondern vielmehr ein fanatischer Kämpfer für eine neue Welt

²³ Csokor, F. T.: Europäische Trilogie. Erstes Stück: 3. November 2 1918; Zweites Stück: Besetzte Gebiete; Drittes Stück: Der verlorene Sohn. - Wien: Zsolnay 1952, S. 205ff.

²⁴ Europäische Trilogie... S. 245.

und einen neuen Menschen. Daher dürfte man feststellen, daß in dieser Gestalt, sowie im ganzen Drama, Elemente des christlichen Opfergedankens gebrochen durch die Weltsicht des Expressionisten wirksam sind. Natürlich wurde dieses Drama durch das unmittelbare Erlebnis Csokors auf der Insel Korcula angeregt, natürlich gibt es unübersehbare Züge, die auf die eine konkrete Lokalität hinweisen und des konkreten Exilerlebnisses nicht denkbar wären. Aber offenbar wurde dieses konkrete Erlebnis durch Csokors dramatische Praxis gebrochen, was auch auf eine Kontinuität in seinem dramatischen Schaffen hinweist.

Im großen und ganzen läßt sich wohl feststellen, daß die tragischen Exilerlebnisse nicht imstande gewesen sind, Csokors christlich gefärbte Humanitätsauffassung zu gefährden, aber auch sein Schaffen nicht in eine andere Richtung zu lenken vermochten. Eine eingehende Beschäftigung mit Franz Theodor Csokor wäre jedoch von vielfachem Interesse, da sie ermöglichen würde, uns 1) eine genauere Vorstellung von der kleinen Gruppe der exilierten Schriftsteller im südlichen dalmatinischen Küstenbereich zu schaffen, und 2) eine - im Vergleich mit anderen Schriftstellern wie beispielsweise Alexander Sacher-Masoch und Dinah Nelken²⁵ - genauere Beurteilung von Csokors Schaffen aus seiner Exilzeit.

²⁵ Alexander Sacher-Masoch der nach 1938 ebenfalls Zuflucht in Beograd gefunden hat, hat nach dem Zweiten Weltkrieg an die zehn Prosabücher veröffentlicht, die größtenteils von seinem Exilerlebnis ausgehen wie *Beppo und Pule*; *Die Ölgärten brennen*, aber auch seine Sonette *Die Zeit der Dämonen*. Dasselbe gilt auch für die gebürtige Berlinerin Dinah Nelken, besonders für ihren Roman *Spring über deinen Schatten* bzw. in der 2. Auflage unter dem Titel *Geständnis einer Leidenschaft*.

Ich und Du in Ingeborg Bachmanns Malina

Dániel Lányi
(Budapest)

Sehr verehrte Damen und Herren, liebe Freunde!

Der Titel meines Referates bot sich wie selbstverständlich an. Wo ich mich aber an die Arbeit machte, ist es mir klar geworden, daß es in der mir zur Verfügung stehenden Zeit schier unmöglich ist, die Beziehungen zwischen Martin Bubers *Ich und Du*¹ und Ingeborg Bachmanns Schaffen auch nur ansatzweise zu erörtern. Ich habe also mein Thema eingeeengt, so heißt der Titel: Ich und Du in Ingeborg Bachmanns *Malina*².

Ich und Du bei Ingeborg Bachmann? Hat denn diese Fragestellung eine Relevanz? Martin Bubers programmatisches Werk über die Möglichkeit und Notwendigkeit der Beziehung zu Gott, über "die enge Verbundenheit der Beziehung zu Gott mit der Beziehung zum Mitmenschen" (Buber S. 146) mit Ingeborg Bachmanns Roman zu vergleichen? Und noch einmal die staunende Frage: geht das überhaupt?

Ja das geht. Denn nimmt man das Grundprinzip Bubers bei Wort und nicht als Lehre, so fühlt man sich veranlasst, einen Dialog herzustellen. Einen Dialog, diesmal zwischen zwei Denkweisen, zwischen zwei grundsätzlichen Möglichkeiten zur Beantwortung von fundamentalen Fragen der menschlichen Existenz. Es geht also darum, mit Hilfe eines Vermittlers, des Interpreten beider Werke einen Dialog herzustellen. Einen Dialog zwischen Werk und Werk. Auf die Auslegung beider Werke muß an dieser Stelle verzichtet werden. Untersucht werden nur, die für das angegebene Thema relevanten Aspekte.

Meine Arbeitsweise entspricht dieser Zielsetzung. Ich lese, abgeschlossene, ihre eigene Vita lebende Werke, erstelle Beziehungen zwischen ihnen, und prüfe sie auf ihre Produktivität. Denn es ist gerade dies Finden, Erstellen und Prüfen von Beziehun-

¹ Buber, Martin: Ich und Du. - Heidelberg: Lambert Schneider 1974.

² Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 3. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. - München: Piper, 1978.

gen, was auf die Auslegung des einen oder beiden Werke neues Licht werfen kann, und so die Rezeption in die Produktion umwandelt.

In meinem Versuch die Beziehungen herzustellen wage ich einen kühnen Schritt: Bubers *Ich und Du* betrachte ich nur als einen ontologischen Versuch, bei der ersten Auseinandersetzung mit dem Werk beachte ich das ideologisch-religiöse Endziel des Traktats nicht. Aus dieser ideologielosen, pur ontologischen Buberschen Perspektive gesehen ist Bachmanns *Malina* auch als ein Roman der Suche zu verstehen. (Und dieses "auch" ist im Falle eines so dichten, mit mehreren Bedeutungsschichten belegten Roman keineswegs als saloppe Wendung, sondern geradezu als Strukturprinzip der narrativen Strategie Bachmanns zu verstehen.)

Ein Roman der Suche also. Das Ich auf der Suche nach dem Du. Oder, ganz in Bubers Sprache ausgedrückt: Das Ich auf der Suche nach der Beziehung.

Der Prozess, den das Ich durchmacht, ist in drei Phasen einzuteilen: Die Zeit vor Ivan. Die Zeit mit Ivan, und Nach der Trennung von Ivan. Das Bubersche Du wird also bei Bachmann personifiziert, die ontologische Funktion, die es innehat, bleibt aber unverändert.

Die Zeit vor Ivan

Buber schreibt über den Anfang, über den vom Intellekt noch unberührten Naturzustand folgendes:

"Im Anfang ist die Beziehung: als Kategorie des Wesens, als Bereitschaft, fassende Form, Seelenmodell; das Apriori der Beziehung; das eingeborene Du." (Buber S. 36) Im Falle des Ichs in *Malina* ist gerade dieser natürlich gegebene Zustand der Öffnung und Aufnahme, also das Bubersche "eingeborene Du" ruiniert worden. Die Welt ist Schauplatz der tobenden Krankheit, der bösen Epidemie "die zitternde Nervosität, die Hochspannung.... der Würgespur am Hals" (Bachmann S. 31) bestimmen sie. In diesem Zustand vor Ivan sehnt sich das Ich nach dem Dialog, die Welt der Macht und der Aggression tut sich aber nicht auf, die Sprache, einziges Medium dieses, mit dem, der Welt immanenten Du geführten Dialogs, verhält.

Im Traumkapitel, im Kampf mit dem Vater (Vertreter des ewig Maskulinen, und das heißt in diesem Falle Faschistischen in der Welt) geht es Bezeichnenderweise im-

mer um die Sprache: "Ich lächele also, weil mein Vater nach meiner Zunge langt und sie mir ausreißen will." (Bachmann S. 177) Die Welt, in der ja das potentielle Du haust tut alles um auch das Medium des Dialogs abzutöten. Und wenn es auch zur Sprache kommt, ist es nur Sprache der Konventionen, Sprache des alten, patriarchalisch beherrschten Macht- und Erpressungssystems, in dem das wahre Dialog, das Aufeinanderfinden von Ich und Du ausgeschlossen ist.

Die Zeit vor Ivan, ist die Zeit ohne Du, ohne Offenbarung ohne Erlösung, jedoch eine Zeit da ein Zusammentreffen noch möglich ist.

Die Zeit mit Ivan

Buber schreibt: "Es gibt aber eine qualitative Verschiedenheit der Geschichtszeiten. Es gibt ein Reifwerden der Zeit, wo das niedergehaltene, verschüttete wahre Element des Menscheingeistes zu unterirdischer Bereitschaft gerät, in solcher Drängung und solcher Spannung, daß es nur einer Berührung des Berührenden harrt, um hervorzubrechen." (Buber S. 138) Und Bachmann: "...ich weiß wie lange man warten muß, bis man reif ist für diese Ansteckung". (Bachmann S. 32.)

Buber und Bachmann: hier lesen wir es fast die gleichen Sätze. Die Zeit muß reif sein, der Weg bis dahin muß aber abgeschritten werden.

Am Anfang des Kapitels Glücklich mit Ivan ist dann das Treffen mit Ivan, diese blitzartige Offenbarung des Du zustande gekommen. Es ist die Erfüllung aller offenen Erwartungen, Kompensation aller bishin gescheiterten Versuchen, eine wahre, im Bubers Sinne entstandene Beziehung. Buber dazu: "Das Du begegnet mir von Gnaden - durch Suchen wird es nicht gefunden. Aber das ich zu ihm das Grundwort spreche, ist Tat meines Wesens, meine Wesenstat". (Buber S. 18) Dieses Aufeinandertreffen ist ein Akt des Erkennens, in dem sich diese unsere, durch Machtgesetzen geprägte, zum Dialog unfähige Sprache transzendiert und mit einemmal magische Funktionen übernimmt: "Keine Stunde habe ich versäumt, denn dieses Geschehen, von dem man vorher nichts wissen kann, nie gewußt hat, braucht eine äußerste Beschleunigung damit es zustande kommen kann. Eine Kleinigkeit könnte es im Beginnen ersticken, abwürgen, es im Anlauf zum Stillstand bringen, so empfindlich sind Anfang und Entstehen dieser stärksten Macht der Welt, weil die Welt eben krank ist, und sie, die gesunde Macht, nicht aufkommen lassen will." (Bachmann S. 37)

Das Wunder ist geschehen, "das Schizoid der Welt, ihr wahnsinniger, sich weitender Spalt" (Bachmann S. 31) "das große Fürchten, die pausenlose Nervosität" (Bachmann S. 36) besiegt.

Ivan ist der Heilsbringer, die Liebe zu ihm bedeutet die Erlösung, die kosmische Ausmaßen erreicht: "Denn er ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen..." (Bachmann S. 32) Wenn Ivan auftritt leuchtet der Strauß Türkenbund "siebenmal röter als rot" (Bachmann S. 28) und "es brennt der Dornbusch" (Bachmann S. 32). Die Erlösung ist gekommen. Durch dieses Treffen ist, um die Verbindung verschiedener Diskurse weiter zu knüpfen und mit Musil zu sprechen, der "andere Zustand" erreicht. Buber: "Die Gestalt, die mir entgegentritt kann ich nicht erfahren und nicht beschreiben; nur verwirklichen kann ich sie." (Buber S. 16) Die Verwirklichung, die Arbeit am Buch, der neuen Schrift, dessen Titel Exsultate Jubilate heißt, kann beginnen. "Wenn es dieses Buch geben sollte, und eines Tages wird es das geben müssen, wird man sich vor Freude auf den Boden werfen, bloß weil man eine Seite daraus gelesen hat, man wird einen Luftsprung tun, es wird einem geholfen sein... und wenn man auf dem Fensterbrett sitzt und weiterliest, wirft man den Leuten auf der Straße Konfetti hinunter, damit sie erstaunt stehenbleiben, als wären sie in ein Karneval geraten, und man wirft Äpfel und Nüsse, Datteln und Feigen hinunter... und schreit: Hört nur, hört! schaut nur schaut! Ich habe etwas wunderbares gelesen..." (Bachmann S. 55)

Bishin fanden wir eine augenfällige Korrespondenz zwischen Bubers und Bachmanns Texten. Es gibt aber eine Grenze, die Bachmann nicht mehr übertreten kann. Denn bei Buber ist die Schrift Grundlage und Ausgangspunkt für die Verkündung der Heilslehre. Bei Bachmann zeichnet die Schrift nur "Pfade in Utopia" auf, ja, die totale, die kosmische Erlösung soll durch das Schreiben der neuen Schrift entstehen. In Bubers Kosmos ist die Schrift Grundlage, in Bachmanns ist sie Endziel. Für Buber ist das Schreiben nur Vermitteln, für Bachmann ist es Verwirklichen. Das Instrument des Schreibens wird bei ihr aber überfordert: die neue Schrift soll bei Bachmann ein Menschenwerk sein, das auch der metaphysischen Befragung standhält. Ein zum Scheitern verurteiltes Projekt, wie etwa der biblische Versuch einen, den Himmel erreichenden Turm zu bilden. Die Grenzen der Sprache des Romans, bedeuten auch die Grenzen seiner, und ihrer Welt. Bubers Weg führt aber von hier noch weiter.

Nach der Trennung von Ivan

Das Peinliche an diesem mutigen und erhabenen Roman von Bachmann ist es, daß der Leser bereits am Anfang sieht, was das berichtende Ich erst am Ende des Romans erkennt. Nämlich, daß das Zusammentreffen, die Gemeinschaft von Ich und Ivan, also Ich und Du nur eine scheinbare, ja nur eine erdichtete ist. Denn Ivan ist nur ein typischer Vertreter der aggressiven, patriarchalischen Männerwelt, ein unsympathischer, selbstsicherer Typ, der die an ihm, als Du geknüpften Erwartungen weder erfüllen kann, noch will. Die Beziehung zwischen Ich und Du, die Ausbreitung der heilenden Epidemie, die Wiederherstellung der Zusammenhänge: alles nur Projektionen des Ich. Buber schreibt: "...die Liebe haftet dem Ich nicht an, so daß sie das Du nur zum 'Inhalt', zum Gegenstand hätte; sie ist zwischen Ich und Du". (Buber S. 22) Der Dialog aber beruht auf Gegenseitigkeit, "der andere Zustand" ist nur durch "heilige Gespräche" zu erreichen, dies war jedoch nur ein Monolog. Monolog eines in seiner kreatürlichen Hingeworfenheit alleingelassenen Ich, das am Ende des Romans für immer in der Wandspalte verschwinden muß.

Buber, wie gesagt, geht hier einen anderen Weg. Seine Sprache setzt keine Grenzen, weil sie nur Mittel der Verkündung ist. Das "ewige Du" (Buber S. 91) das in allen Ich und Du Beziehungen durchschimmert, ist mit Bachmanns poetischen Ontologie nicht erreichbar. Bubers Trost: "Aber auch wer den Namen abscheut und gottlos zu sein wähnt, wenn der mit seinem ganzen hingegebenen Wesen das Du seines Lebens ausspricht... spricht er Gott an." (Buber S. 92) ist im Bachmannschen Diskurs unauslegbar, bedeutungslos.

Ivan verschwindet, es bleibt nur Malina, dieses androgyne Wesen mit dem Ich zurück. Er - oder sie? - ist aber nur ein Teil des Ich, ein anderer Aspekt der eigenen Persönlichkeit. Die mit ihm geführten Gespräche sind nur Selbstgespräche, der Dialog mit ihm bleibt nur ein Monolog des Ich.

Sehr verehrte Damen und Herren, liebe Freunde! Ich glaube damit die Zielsetzung meiner Untersuchungen, nämlich zu klären, ob das in Bubers Ich und Du entwickelte philosophisches und theologisches Konzept für die Auslegung von Bachmanns Malina anwendbar ist, erfüllt zu haben. Allein die Tatsache, daß Bubers und Bachmanns Texten stellenweise so nahtlos aneinander gefügt werden konnten zeugt darüber, daß die von mir vermutete, und als Vermittler erstellte Korrespondenz eine

wahre und belegbare ist. Liest man die beiden Texte komparativ, so entsteht der Verdacht, daß Bachmann, wie etwa Musil es mit dem von Buber herausgegebenen *Ekstatischen Konfessionen* gemacht hat, Bubers Ich und Du gelesen und zur Grundlage direkter Reflexion genommen hat. Meines Wissens nach ist dies jedoch nicht der Fall.

Würde ein aufrichtiger, jedoch phantasieloser Philologe das Entgegengesetzte beweisen, so wäre dies desillusionierend aber wahr. So liegt uns aber ein schönes Beispiel dafür vor, wie große Diskurse oft in einem unterirdischem und unbewußten Dialog miteinander stehen. Eine latente, sich in mannigfaltige Richtungen entzweigende Wechselwirkung, welche aufzudecken eine eminente und wohl auch herausfordernde Aufgabe unseres Faches ist.

**"... bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur
überwindet."**

Zur Utopie in der späten Lyrik Erich Frieds

Grazia Pulvirenti

Das Naive der Denkart kann niemals eine Eigenschaft verdorbener Menschen sein, sondern nur Kindern und kindlich gesinnten Menschen zukommen. Diese letztern handeln und denken oft mitten unter den gekünstelten Verhältnissen der großen Welt naiv; sie vergessen aus eigener schöner Menschlichkeit, daß sie es mit einer verderbten Welt zu tun haben...¹

Im Sinne dieser Schiller'schen Aussage ist Erich Fried (1921- 1988) ein naiver Mensch, der sich aber immer der Verdorbenheit der modernen Epoche bewußt gewesen ist, ohne dabei den Glauben an die Veränderbarkeit des Menschen und der Welt zu verlieren. "Naiv" ist auch die auffallende Einfachheit in der Form seiner Gedichte, jene "anspruchslose Simplicizität und Leichtigkeit"², die Schiller als Attribute des Naiven gedeutet hat. Und als "naiver" Dichter ist Fried immer ein Außenseiter gewesen, den man schwierig ins Bild der österreichischen Nachkriegslyrik einordnen kann. Als Österreicher in Deutschland, als Deutscher in England, als Jude in der Welt, identifizierte sich Fried mit keiner Kultur und vorherrschenden Weltanschauung. Daher resultieren zum Teil seine ungezwungenen und durch keinerlei Vorurteile oder Ideologien beeinflussten Stellungnahmen und Denkansätze. Auch als Dichter ist Fried ein Einzelgänger geblieben. Er war kein poeta doctus: von jeder experimentellen Mode entfremdet, ist er immer seinem sprachlichen Experimentieren treu geblieben. In einer Epoche des Zweifels an der Aussagekraft der Sprache, des kritischen Reflektierens am Rande des Schweigens hat Fried bloß durch seine "naiven" Verse die unersetzbare Magie der Sprache als kommunikations- und sinnstiftendes Mittel bejaht.

Tatsächlich liegt die große Utopie Frieds nicht in dem Entwurf politischer oder sozialer Projekte, sondern in jenem naiven Glauben an die Sprache, die nie zu einem reinen Kode, zum Vermittler eines politischen Inhalts wird, oder umgekehrt zum

¹ Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. - Stuttgart 1963, S. 15.

² ebd. S. 18.

Selbstzweck ausartet. Frieds fast kabbalistisches Sprachideal stellt den für unsere Epoche seltenen, wenn auch nicht gelungenen Versuch dar, die Ästhetik mit der Ethik wieder im Einklang zu bringen; seine Verse wollen sowohl das Schweigen als auch das Geschwätz vermeiden, der mißbrauchten Sprache ihre eigentümliche Kraft wieder verleihen, in das Bestehende eingreifen, um Veränderungen herbeizuführen.

Unter diesem Aspekt fällt die sprachliche Utopie Frieds mit seiner humanistischen Utopie der Veränderbarkeit des Menschen und der Welt zusammen. Sein Engagement für das Humane, in einem unumgrenzten und nicht nur bloß politischen Sinn, wird poetisiert, weil das Gedicht immer einen Erkenntnisprozeß darstellt, der sich in der Sprache und durch die Sprache vollzieht und ein neues Bewußtsein zu erwecken vermag.

"Seine Wortsspiele zielen nicht auf das Wort ab, seine Sprachkritik meint mehr als die Sprache. Angestrebt ist stets ein Erkenntnisprozeß: Das Wortspiel soll die Welt verdeutlichen und deuten, sichtbar und durchsichtig machen."³

Die Arbeit an der Sprache ist darum kein Mittel, sondern Teil des Engagements, weil für Fried die Sprache keine Konsequenz einer Epoche ist, sondern vielmehr die Welt ein Produkt der Sprache ist, die das Bewußtsein der Menschen prägt. Über das "verantwortungsvolle Denken" seiner Gedichte hat sich Fried in der Rede *Versuch, dichtend zu denken* (Aachen 1988) wie folgt geäußert:

Dennoch kann ein Gedicht, zum Beispiel ein Sinnspruch Erkenntnisse und Eintreten für die Wahrheit nicht minder klar formulieren als wissenschaftliche und publizistische Schriften.

Fried, der "den Beginn und den Höhepunkt"⁴ der politischen Lyrik in der Bundesrepublik markiert hat, ist ein "politischer" Dichter in einem umfangreicheren Sinn als andere bloß auf politische Wirksamkeit zielende Schriftsteller: jenseits der Ideologien und der Formen politischer Rede, versucht er, durch die rein poetischen Mittel der Sprache, die ethische Verantwortung des einzelnen wiederzuerwecken und die Wahrheit von den gesellschaftlichen und politischen "verkrümmten Halbwahrheiten" (*Brief nach Moskau*, 1987) zu retten.

³ Reich-Ranicki, Marcel: Die Leiden des Dichters Erich Fried. Aus Anlaß seiner neuen Gedichtbände. - In: FAZ 23.1.1982.

⁴ Best, Otto F.: Gegenwartsliteratur. - In: Geschichte der deutschen Literatur. Hg. von Ehrhard Bahr. Tübingen 1988, Bd. 3, S. 469.

Abgesehen von einer kurzen Phase der hoffnungslosen Endzeitstimmung seiner *Gedichte* (1958) und der *Warngedichte* (1964), die durch den kämpferischen "Zorn" der Vietnam-Gedichte, und *Vietnam und* (1966), bald überwunden wurde, ist für Frieds Lyrik jener schiller'sche Glaube durchgängig, daß die ethische Erneuerung des Menschen die Voraussetzung zur politischen Tätigkeit sei, "weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert".⁵ Diese höhere Freiheit erstrebt Frieds Lyrik über jede zeitbedingte Polemik und kurzlebige Kritik hinaus.

In den Gedichten der späten Sechziger Jahre und der Siebziger Jahre⁶ ist die Gesellschaftskritik oft zu radikal und nicht so genügend durch das ästhetische Nachdenken geläutert. Viele ephemere Motive haben bald ihre Bedeutung verloren und sind heute unentzifferbar, das Gedankliche oder Abstrakte ist überwiegend, so daß Sprüche und philosophische Pointen versagen. In solchen Fällen manifestieren sich sein permanenter Protest und seine Empörung gegen alles Unrecht in nicht geglückten schwachen und prosaischen Formen.

Aber dort wo der Rückbezug auf politische Ereignisse der Gegenwart oder der Vergangenheit sich zugunsten überzeitlicher Perspektiven verflüchtigt, sind jene Gedichte entstanden, die durch kühne Metaphern oder vielfältige Widerspiegelungen der Geschehnisse verschiedener Epochen über die Zeit hinausragen und eine Allgemeingültigkeit erwerben. Beispiel dafür sind schon einige Gedichte aus dem Band *und Vietnam und*, wo die Grausamkeit des Vietnamkrieges in jene des Zweiten Weltkrieges projiziert wird (*Falls es vorübergeht*⁷), oder die bitteren Gedichte aus *Höre, Israel!*⁸, in denen die Weltgeschichte in parabelhaften Formen als unabwendbare Kette von Verfolgung und Ermordung dargelegt wird. Die Warnung, die Lehre der Geschichte zu verstehen und die Mitverantwortung der Schuld zu tragen, richtet sich also nicht nur an die Zionisten des Sechstagekriegs, sondern an die Menschen der Zukunft.

Erst am Ende der Siebziger Jahre und in den Gedichten der Achtziger Jahre weicht der zornige Duktus einer ausgewogenen Reflexion über die Vielfalt des Lebens, einem Prozeß der Interiorisierung, woraus keine "kantigen", sondern ironisch leichtere

⁵ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen. - Stuttgart 1983, S. 7.

⁶ Unter Nebenfeinden. Berlin 1970; Aufforderung zur Unruhe. - München 1972; Die Freiheit den Mund Aufzumachen. - Berlin 1972; Höre, Israel! - Hamburg 1974; Gegengift. - Berlin 1974; So kam ich unter die Deutschen. - Hamburg 1977; Die bunten Getüme. - Berlin 1977; 100 Gedichte ohne Vaterland. - Berlin 1978.

⁷ Fried, Erich: und Vietnam und. Einundvierzig Gedichte. Mit einer Chronik. - Berlin 1966, S. 24.

⁸ Fried, Erich: Höre, Israel! Gedichte und Fußnoten. - Hamburg 1974, S. 120.

Verse entstehen, obwohl nicht selten auch in dieser Phase die Tagesereignisse allzu flott in hinkende Verse umgesetzt werden und bloß eine Glosse zu den politischen Auseinandersetzungen in der Bundesrepublik darstellen, wie z.B. in dem Band *Lebensschatten*⁹ die Gedichte *Die Sprecher*, *Eigentlich*, *Die Kleriserei*, *Jemand anderer*, *Der lange Arm der Ungerechtigkeit*. In den gelungensten Gedichten aber, wenn auch Traurigkeit und Verzweiflung über die Blindheit des Menschen weiter vorherrscht, verflüchtigt sich Frieds Klage zu phantasievollen Bildern. Eine Andeutung dieser neuen Tendenz findet man in dem Gedicht *In der Fremde*, aus dem Band *Die bunten Getüme*:

Getüme

Aufgewachsen
unter den Ungetümen
durchgeschlüpft
zwischen Pranken und Klauen
entronnen
ihren Gebissen
und ihren Flügelzangen
und den Giftstachelkämmen
der sich wälzenden Ungetümleiber
kam ich zu den Getümen

Ungewohnt ihrer Kleinheit
der Zierlichkeit
ihrer Pfoten und Hochzeitsfedern
der Anmut ihrer
Blättertänze
und ihres Morgenflatters
fand ich die bunten Getüme
nicht geheuer

Ich zog mich zurück
und nannte sie Ungeheuer.¹⁰

Dank einer neuen Imaginationskraft wird die Bitterkeit des Inhalts in eine ungewohnte Leichtigkeit der Sprache und in bilderreiche Tropen eingewebt. Eine neue, oft irrealer oder surrealer, 'Welt entsteht aus den sprachlichen Prozessen, in welchen die tragische Realität aufgehoben wird. Es geht um eine Neuschöpfung des Wirklichen aus der Logik und den Gesetzen der Sprache.

Begonnen hatte Fried in den späten Vierziger Jahren mit dem Gebrauch und der Variation von Kinderliedern, Balladen und Kantilenen, einfachen Reimen, etwa den

⁹ Fried, Erich: *Lebensschatten*. - Berlin 1981.

¹⁰ Fried, Erich: *Die bunten Getüme*. - Berlin 1977, S. 22.

Paarreimen "aabb", den gekreuzten Reimen "abab", den umschließenden Reimen "abba" seiner frühen Gedichtbände *Deutschland* (1944) und *Österreich* (1945)¹¹. Allmählich wird sein technisches Verfahren immer subtiler und kühner: es basiert grundsätzlich auf lautlichen Effekten (Klangfarbe) wie Alliterationen, Assonanz, konsonantischem Gleichklang, rime riche; auf rhetorischen Klangfiguren wie den verschiedenen Wortwiederholungen - Anapher, Epipher, Sympleke, Epanodos, Epanalepse, Polyphton, Kyklos. Hinzu entwickelt Fried, von englischen Autoren wie Joyce, Wilfred Owen, Dylan Thomas und von den Experimenten der Avantgarde von Arp bis Schwitters beeinflusst, jenes "ernsthafte Wortspiel", das zugleich als Chiffre seiner Lyrik wird. Das oft von den Literaturwissenschaftlern nicht gebilligte Wortspiel¹² greift auf Figuren der klassischen Rhetorik zurück und ermöglicht eine tiefe Verbindung von Denken und Sprache - Harald Hartung hat darum Fried's Verfahren als "denkende Dichtung" bezeichnet. Die kritische Reflexion über die Sprache befindet sich nicht in theoretischen Schriften außerhalb der Lyrik, sondern innerhalb des Gedichtes und vollzieht sich durch die sprachliche Praxis selbst. Das "nährisch-verzweifelte" Wortspiel, die Wortklangassoziationen, die alogischen Verknüpfungen von bedeutungsmäßig unterschiedenen aber gleichtönenden Worten fordern einen Denkkakt heraus, der Klangverwandtschaft und Bedeutungsfremdheit zugunsten der überraschend gefundenen Verbindung von Klangspiel und Sinnspiel aufhebt. Zunächst dient dieses Spiel in der Nachkriegszeit der Kritik und der Demaskierung von mißbrauchter und sinnentleerter Sprache. Fried ist bestrebt, die Sprache von den historischen Belastungen zu befreien, die Sprache der Dichtung von der Lüge der Gemeinsprache zu retten. So lauten einige Verse aus dem Gedicht *Wortklage*:

Die Wortführer haben den Worten den Hals umgedreht
als sie den Menschen die Worte im Munde umdrehten
sie haben die Worte mundtot gemacht
und worttot
die Mäuler der von ihnen
entmündigten Menschen.¹³

¹¹ Jetzt in: *Frühe Gedichte*. - Düsseldorf 1986.

¹² Vgl.: Strelka, Joseph: *Die Entwicklung der Lyrik seit 1945 in Österreich*. - In: *Die deutsche Lyrik 1945-1975*. Hg. von Klaus Weissenberger. Düsseldorf 1981, S. 59; Hinck, Walter: *Erich Fried, der rasende Verworther*. - In: *FAZ*, 14.1.1984.

¹³ Fried, Erich: *Es ist was es ist*. - Berlin 1983, S. 55.

Schon in den Fünfziger Jahren versucht Fried, wie die Dichter der konkreten Poesie, die unterschwelligsten Zusammenhänge der Sprache freizulegen; er demontiert die semantische Struktur, die auf ihre minimalen Zellen reduziert wird. Die aus ihrem semantischen Sprachfeld abgesonderten Lexeme und Seme werden dann durch das lautliche Spiel mit ihren Phonemen wieder kombiniert und erzeugen neue Sinnzusammenhänge. Indem Fried aber den "Nonsyntaktismus" der konkreten Poesie ablehnt und nach neuen Sinnzusammenhängen strebt, will er die verlorengegangene Einheit zwischen Bezeichnenden und Bezeichneten, Wort und Ding, wiederherstellen, um dadurch der Sprache ihre Aussagekraft wieder zu verleihen, und zu einem sinnstiftenden Wort zu gelangen:

Erich Frieds Wortgleichklänge sind nicht bewußt dissozierenden Wortspielereien des Dadaismus, die folgerichtig auf die Abstraktion zielten [...], sondern die Sinngebenden des Mythos. Denn Mythos heißt Sinngebung, er ist immer [...] auf die Heimholung des Menschen in den Zusammenhang der sakralen Welt gerichtet. Das Bedeutende an den Arbeiten Frieds ist nun [...] diese Heimholung in der Sprache zu leisten, indem er die Mittel der Abstraktion zu einer neuen Sinngebung zwingt.¹⁴

In den Achtziger Jahren experimentiert Fried weiter an seinem "närrisch-verzweifelten Wortspiel" aber, im Gegensatz zu früher wendet er sich immer öfters an die Innerlichkeit des Menschen, forscht die Gemütsbewegungen und fragt sich über die ewigen Fragen nach dem Sinn des Lebens, der Liebe, des Todes. Es handelt sich aber nicht um eine Annäherung an die Poetik der neuen Innerlichkeit, die er nicht billigt, sondern um eine Vertiefung jenes Engagements für das Humane, das sich zunächst zu der Erörterung politischer Fragen beschränkt hatte, und das in der späteren Zeit eine vielfältigere Thematik zum Inhalt hat. Dadurch schlägt die Lyrik Frieds eine Brücke über die Kluft zwischen politischem und absolutem Gedicht und entwirft jene Utopie des Dichtens, die in den letzten Gedichtbänden noch deutlichere Konturen erhält.

So hat sich Fried in einem Interview über seine *Liebesgedichte* geäußert, die für ihre subjektive Thematik harte Kritik von der Seite der linken Intellektuellen ausgelöst hatte:

Die wirkliche Aufgabe der Dichtung ist nicht in erster Linie, die Dienstmagd der Politik zu sein, sondern gegen Abstumpfung, ge-

¹⁴ Schmied, Wieland: Gedichte. - In: Wort in der Zeit V (1959), S. Weissenberger. Düsseldorf 1981, S. 59.; Hinck, Walter: Erich Fried, der rasende Verworren. - In: FAZ, 14.1.1984.

gen Gefühllosigkeit und Gedankenlosigkeit zu arbeiten, sich zu wehren gegen Entfremdung und Verdinglichung. Daß das ein gewisses Maß von politischem Engagement zur Folge hat, ist unvermeidlich. [...] Schreibt er [der Dichter] nur, um Leute zu lehren, so ist die Gefahr der Manipulationen sehr groß. Die meisten Manipulationen sind von denen, die sie sich zuschulden kommen lassen, gut gemeint. Aber sie sind gefährlich auch dann, wenn sie um einer wirklich guten Sache willen versucht werden - die wird dadurch dann gleich ein bißchen weniger gut.

Wenn ein Mensch sich die Frage stellt, was sollte ich für Gedichte schreiben, dann ist das meistens ohnehin schon schlecht. [...] Es war eine große Dummheit, als im Jahr 1968 deutsche Intellektuelle der Meinung waren, ein Linker dürfte eigentlich keine Lyrik schreiben. Eine derartige Auffassung ist immer ein Zeichen von Schwäche einer Bewegung und nicht Zeichen dafür, daß mit der Dichtung etwas nicht stimmt.

[...] Die großen Schlagworte heute von der neuen Innerlichkeit und Abkehr von der Politik halte ich für falsch. Diese Innerlichkeit hat es einerseits immer auch gegeben in guter Dichtung, andererseits findet man z.B. bei Karin Kiwus, die als eine Vertreterin der neuen Innerlichkeit oft gefeiert aber auch angegriffen wird, reaktionäre Erziehung, gegen Heuchelei in menschlichen Beziehungen, gegen Gleichgültigkeit Menschen gegenüber, die benachteiligt sind.¹⁵

Frieds Absicht, die Sphäre des Privaten mit jener des Öffentlichen miteinander zu verbinden, zeigt sich auch in den folgenden Bänden - *Zur Zeit und zur Unzeit* (1981), *Lebensschatten* (1982), *Das Nahe suchen* (1982), *Es ist, was es ist* (1983), *Beunruhigungen* (1984), *Kalender für den Frieden 1985* (1984), *Zeitfragen und Überlegungen* (1984), *Um Klarheit* (1985), *Am Rand der Lebenszeit* (1987). Auch die Anordnung der Gedichte innerhalb eines Bandes strebt nach dieser Einheit, wie z.B. *Das Nahe suchen*. Hier sind die Gedichte nach 6 Gruppen geordnet, die aber keinen Titel tragen, wie in den anderen Gedichtbänden, und sind von einer unveränderten Gemütsstimmung durchdrungen: nämlich jene der Müdigkeit, der Traurigkeit und oft der Hoffnungslosigkeit. Unerforschbar ist das Geheimnis des Lebens - *Schlaflose Nacht*¹⁶ -, und vergeblich der Kampf nach Wahrheit und Veränderung. Was unser Zeitalter hinterläßt, ist letztendlich nur Tod und Verzehung:

Schaum
Schaum auf den Wellen

¹⁵ Interview mit Erich Fried von Renate Bayer: Ein linkes Liebesgedicht?. - In: Die Neue 20.6.1980.

¹⁶ Fried, Erich: *Das Nahe suchen*. - Berlin 1982 S. 65.

Schaum der noch eine Weile
bleibt auf dem Sand
zwischen toten
und sterbenden Muscheln.¹⁷

Auch das Bewußtsein der Sprachentleerung bringt manchmal den Dichter zum Zweifeln und das Nachdenken über die Vergeblichkeit vieler verlorener Kämpfe und über den Tod läßt den Zweifel entstehen, es bliebe auch trotz der Worte nichts über den Tod hinaus - *Was bleibt?*¹⁸. Der Dichter hat seine Suche nach den ewigen Wahrheiten des Rechtes, der "Gerechtigkeit" und des Guten aufgegeben - "Die ewigen/ Wahrheiten/ meiner Gedichte/ langweilen mich"¹⁹. Er sucht vielmehr nach dem, auch in dem Alltag verborgenen Sinn der menschlichen Handlungen. Aber auch dadurch entdeckt Fried eine immer "wüster werdende Welt" - *Welche Türe?*²⁰. Doch aus dieser Hoffnungslosigkeit erwächst jene Aufforderung zur Hoffnung - *Hoffe nun*²¹ ist der Titel eines Gedichtes des Bandes *Lebensschatten* -, die immer wieder bejaht wird und die in der Utopie des letzten Gedichtbandes *Um Klarheit* gipfelt. Dieser Widerspruch, der die letzten Gedichte durchdringt, wird in einer durch Sprache erworbene Harmonie versöhnt und aufgehoben. Hier entsteht jene Utopie der Dichtung als magisches Mittel, das eine ultima Thule schafft, wo die besiegten Hoffnungen jenseits der historisch gescheiterten Utopien zu überleben vermögen. Es ist das Land des ebenfalls utopischen *Wintermärchens* Shakespeares, das Land von Ingeborg Bachmanns *Böhmen liegt am Meer*, ein Land im "Nochnie und Nochnirgends"²².

Dichterisch wird diese letzte Utopie in dem hölderlinisch anmutenden Gedicht *...um Klarheit...* heraufbeschworen:

Denn nicht nachdenklich
in der Freude der Wahrheit sich biegend
herrlich als ein gerettetes Rettendes geht es hin
unser Jahrhundert
sondern zerbrochen ist es
im Atemanhalten der Angst
geborsten im Gurren und Girren
der Lügen
im grölenden Siegeskrächzen
der Hasse von da und dort

¹⁷ Erich Fried (Anm. 13), S. 71.

¹⁸ Fried, Erich: *Am Rand unserer Lebenszeit*. - Berlin 1987, S. 72-73.

¹⁹ Erich Fried (Anm. 16), S. 48.

²⁰ Fried, Erich: *Um Klarheit. Gedichte gegen das Vergessen*. - Berlin 1985, S. 35.

²¹ Erich Fried: (Anm. 9), S. 97.

²² Erich Fried (Anm. 20), S. 68.

Aber am Steilrand der Hoffnungslosigkeit
jenseits der letzten Halme
in der enttäuschten Täuschungen nacktem Geröll
- selten zwar
wie im aufgebrochenen Stein eine offene Druse
reiner Kristalle -
lebt noch das Andere weiter
und kann leuchten
nun da es Abend wird
sogar durch Mauern und Gitter
vielleicht auch aus denen
die irren
verwirrt von der Zeit
die aber den Blick ins Weite
und ihren Hunger nach Schönheit
und ihre Liebe
nicht ganz von sich abgetan haben
und auch nicht vergessen im Taumel
die gute Sehnsucht
zu bejahren das Bejahende
auch als Gejagte
auch als Gefangene nicht.²³

Der Titel ist aus einer späten Fassung Hölderlins *Patmos* entnommen: "Drum, da gehäuft sind rings, um Klarheit,/ Die Gipfel der Zeit...". Das Gedicht basiert auf einem kühnen sprachlichen Gewebe: die Lücken der gebrochenen Struktur werden durch verschiedene lautliche Effekte gefüllt: etwa die allitterierende Kette des Vokals a - Atemanhalten, Angst (im 6. Vers der ersten Strophe) -, der konsonantische Gleichklang wie z.B. Gurren : Girren, die Anapher "auch als" im 21. und 22. Vers der zweiten Strophe, die Iteration einer phonetischen Gruppe, die in zwei nebeneinanderstehenden Lexemen in Form eines Anagramms gebracht wird - "gerettetes Rettendes" (im 3. Vers der ersten Strophe), "enttäuschten Täuschungen" (im 3. Vers der zweiten Strophe), "bejahren das Bejahende (im 20. Vers der zweiten Strophe). Die Spannung zwischen Hoffnungslosigkeit und Hoffnung ist typisch für Hölderlin. So liest man in der ersten Strophe der ersten Fassung *Patmos*: "Wo aber Gefahr ist, wächst/ Das Rettende auch". Fried nimmt diese Versöhnung der Widersprüche wieder auf, und variiert sie durch eine Analyse unseres Jahrhunderts, das wie jenes Hölderlins unter "Lügen" und "Haß" ausklingt. Aber wie für Hölderlin, überlebt auch für Fried ein "Rettendes": das dichterische Wort als unendliches "Land von Dauer"²⁴, wo die Hoffnung und der

²³ ebd. S. 16.

²⁴ ebd. S. 68.

Glaube an Wahrheit und Schönheit die zerstörenden Kräfte der Zeit binden, wo "die Kunst die Natur überwindet".

Was ist "Zeit"?

"Zeit" ist ein Namenwort. Was tut das Namenwort? Er begreift ein Ding oder ein Verhältnis zwischen zwei Dingen usw. Genauer gesagt, steht es, als Begriff, für die geistige Vorstellung eines Dings oder Verhältnisses. Was begreift das Wort "Zeit"? Es begreift eigentlich alle Verhältnisse zwischen den Dingen, man könnte sagen, es ist die letzte Abstraktion aller Verhältnisse zwischen den Dingen. Und nachdem jedes Ding selbst Ausdruck intimer Verhältnisse ist, faßt der Begriff "Zeit" die Verhältnisse und Dinge, alles, nur nicht sich selbst.

Was "Zeit" ist, wissen wir nicht. Weil der Begriff sich nicht selbst erklären kann, ist es absurd zu forschen, was das Ding ist, das er begreifen soll. Die Praxis umgeht das Problem. Wir geben der "Zeit" eine praktische Farbe und können handeln damit und darin. Wir sagen "ich habe keine Zeit", oder "das waren noch Zeiten", wir sagen "Hochzeit", "Schlafenszeit", oder "Zeit des 30-jährigen Kriegs". Wir haben die Gegenwart ohne Zweifel. Die Vergangenheit wirkt in die Zukunft hinein. Wir können die Jahre aneinanderreihen, der Vormittag oder der Abend hat sein Gesicht - ~~jetzt~~ hat ein Mädchen den Schreibstift aufgenommen und ein paar Schlingen auf das Blatt gekritzelt - jetzt - wir wollen zugreifen und die Zeit fassen, aber sie ist schon vorbei. Die alten Sprüche kommen uns in den Sinn. Alles fließt. Gibt es nichts anderes als die alten Sprüche? Du steigst nicht ein zweitesmal in den gleichen Fluß. Nein. es gibt keine neue, bessere Wahrheit.

Wer den Begriff "Zeit" wesentlich erklären könnte und wüßte, was "Zeit" ist, wäre ihrer mächtig und also mächtig seines Lebens. Aber weil alles augenblicklich entgleitet, eigentlich schon entglitten ist, weil die Gegenwart ein paradox raumloser Wandel zwischen Zukunft und Vergangenheit ist, weil andererseits die Dinge doch ihre Dauer haben und sich die Tages- und Jahres- und Lebenskreise in unendlichen Variationen wiederholen, so, wie die Bilder der Länder, wie die Geschichten, weil das, was ich geschrieben habe, jetzt wieder erscheint zu einer möglichen Bedeutung - deswegen habe ich es gewagt, die Überlegungen an die "Zeit" gehen zu lassen.

Ich mußte mir Mut machen, damit ich über die "Zeit" denken und schreiben konnte. Das mußte ja Widerstand gegen ihren Prozeß sein und zugleich Resignation davor. Aber da ich in der Zeit ohnmächtig war, konnte man mir nicht vorwerfen, ich wollte mit einem Schriftstreich die berühmten großen Fragen des Menschen beantwor-

ten. Nein. Ich war nur neugierig, lebenslustig, immer wissend, daß ich in die Vieltimmigkeit der Verhältnisse, die die Zeit in sich hat, sozusagen nur von innen hineinforschen konnte, selbst eine Stimme, und daß ich ihre Harmonie nur erahnen, nicht durchschauen und also nicht formulieren konnte.

**"Es blieb nichts übrig als ein Dichter zu werden."
Der jüdische Schriftsteller Albert Drach**

**Karlheinz F. Auckenthaler
(Szeged)**

Ich war fünfeinhalb Jahre alt und bin mit dem Kindermädchen an den Lunzer See gegangen, der ungefähr eine halbe Gehstunde vom Ort entfernt ist. Und dort hat man aus dem Schilf, in dem sich sehr häufig Menschen verfangen haben, und die kamen nicht mehr wieder zum Vorschein als bis sie von den Fischen dort, es waren Karpfen, die bis zu 100 kg schwer waren, aufgeessen wurden, also die Skelette, aber damals kam nach 14 Tagen ein betrunkenener Ertrunkener wieder zum Vorschein und man hat ihn auf einen Leiterwagen geworfen und in dem Wurf auf den Leiterwagen und in dem Aussehen der Leiche, der die Nase gefehlt hat, - sie war schon von Fischen gefressen - , die Lippen zum Teil gefehlt haben, die Ohren zum Teil gefehlt haben, habe ich ungefähr den Zustand gesehen, wie ein Mensch nach dem Tode aussehen kann. Und da habe ich meinen Vater gefragt. Er war nicht anwesend, er ist dann später einmal gekommen, er war im Beruf und hat sehr wenig Urlaub gehabt. Und wie er gekommen ist, habe ich ihn gefragt, ob es ein Mittel gibt, dem Tod zu entgehen. Und er sagte: 'Ja. Erstens die großen Helden, zweitens die Künstler.' Als großer Held wollte ich mich zuerst auszeichnen, ich bin aber den Bauernbuben unterlegen gewesen. Als Künstler hat mein Vater mir zuerst die Komponisten empfohlen, denn seine erste Frau war eine Komponistin, und ich habe da aber nichts zustande gebracht. Dann hat er mir die Bildhauer und Architekten empfohlen, denn seine großen Freunde Tilgner und Oman waren Bildhauer und Architekten. ... Also ich habe auch da keine bemerkenswerten Talente gezeigt, wovon es allerdings nicht immer einem Fünfeinhalbjährigen sofort kommt. Und dann waren die Maler, da hat er nur wenige gute gekannt, und da war ich auch nicht gut, ich habe viel zu viel Farbe vergeudet. Und dann blieb nichts übrig, als ein Dichter zu werden. Und da hat er keinen gekannt. Später kam ein Librettist namens Pegar zu ihm, und der hat mich auf seinen Schoß genommen und hat mich eines von meinen Gedichten auf-sagen lassen und das war das: 'Es steht ein Haus an einer Wand, an einem Felsen angebannt.' Und das Wort 'angebannt', das ich noch dazu mit zwei N schrieb, da hat er gefunden, daß es eine so ungewöhnliche Form ist. Seines Erachtens müßte ich einmal ein

Original werden. Und darauf hat mich mein Vater dichten gelassen.¹

Weitere wichtige Erlebnisse hat es nur insofern gegeben, als ich ungefähr zehn Jahre alt war, als mich ein gewisser Vukal und sein Freund Pfeifer mich aufgefordert haben, ihnen meine bisherigen Werke zu übergeben. So habe ich sie betitelt. Und dann haben sie mir erklärt, daß ich ihrer Ansicht nach völlig unbegabt bin und darauf habe ich zunächst eine Gegenschrift verfaßt und dann habe ich erst recht angefangen zu schreiben und nunmehr sogar dramatische Werke.²

Diese beiden mir in einem Gespräch erzählten Kindheitserlebnisse Albert Drachs, von denen sich das erste mit fast demselben Inhalt als Kindheitserlebnis des Anastasius Brumm in *Martyrium eines Unheiligen*³ findet, und Drachs Reaktionen darauf sind so typisch für die Persönlichkeit dieses Dichters. Albert Drach, der streitbar-umstrittene Dichter, der ungeliebte Jude, der vergessene und wiederentdeckte Außenseiter der österreichischen Literatur, hat mich wegen seiner Persönlichkeit, seines jüdischen Schicksals und seines ständigen Auf und Ab in der Wertschätzung der Öffentlichkeit interessiert. Er, der "Beinahe-Kleist-Preisträger", der Vergessene, der Büchner-Preisträger. Ich fragte mich: Wo ist Albert Drachs Platz in der österreichischen Literaturtradition? Wie ist sein Werk einzuordnen?

Rainer Fabians⁴ Bericht, der einen Drach-Mythos entstehen lassen sollte und wie ein Märchen klingt, erzählt, auf welche Weise Drach zum Langen-Müller-Verlag gekommen sei, der 1963 eine achtbändige Werkausgabe plante: Drachs Frau habe während einer Münchenreise ein Manuskript ihres Mannes bei dem dem Hotel am nächstliegenden Verlag, dem Drei-Masken-Verlag, abgegeben, der die Blätter kurzerhand an Langen-Müller weiterleitete. Diese Geschichte entspricht nur insoweit den Tatsachen, als daß Frau Drach vom ausschließlich Bühnenskripte vertreibenden Drei-Masken-Verlag der Rat erteilt wurde, die Manuskripte ihres Gatten bei Langen-Müller abzugeben. Dies tat sie, vergaß aber die Adresse beizulegen. Da Albert Drach nichts mehr von diesem Verlag hörte, verlangte er nach vier Wochen die Manuskripte zurück. Dadurch konnte der Verlagsleiter Schondorff mit ihm in Wien einen Termin vereinbaren und alles Nähere für eine Werkausgabe, die normalerweise keinem Autor zu Beginn

¹ Aus einem vom Verfasser dieses Artikels mit Albert Drach geführten Gespräch vom 30. Januar 1992.

² ebd.

³ Drach, Albert: *Martyrium eines Unheiligen*. - In: KP, S. 133-186.

⁴ Fabian, Rainer: Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum. Albert Drach - Lebenswerk in acht Bänden - Durch Zufall entdeckt. Besuch bei dem Autor in Wien. In: Rheinischer Merkur vom 18. September 1964.

seiner Veröffentlichungen eingeräumt wird, besprechen. So erschienen in den kommenden Jahren in diesem Verlag die ersten sechs Bände (*Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*, 1964; *Die kleinen Protokolle und das Goggelbuch*, 1965; *Das Spiel vom Meister Siebentod und weitere Verkleidungen*, 1965; *Unsentimentale Reise*, 1966; *Das Aneinandervorbeispiel und die inneren Verkleidungen*, 1966; "Z.Z." *das ist die Zwischenzeit. Ein Protokoll*, 1968). Da Drach mit der Verlagswerbung und den Verkaufszahlen unzufrieden war, wechselte er zum Claassen Verlag Hamburg, bei dem dann 1971 *Untersuchung an Mädeln*, 1972 *Gottes Tod ein Unfall. Dramen und Gedichte* und 1974 *In Sachen de Sade* erschienen.

1988 begann der Hanser Verlag mit der Wiederauflage von Drachs Werkausgabe (1988 *Unsentimentale Reise*, 1989 *Das große Protokoll*, 1990 "Z.Z.", 1991 *Untersuchung an Mädeln*, 1992 *IA Und Nein*). Des weiteren sollen auch einige von Drachs 20 ethischen Schriften über sein Leben und Schriften wie *O Catelina*, *Das Beileid*⁵, *Karl Kraus und die Folgen* und *Grundstoffe* in geplanten Ausgaben erscheinen.⁶

Wenn man die meist unwissenschaftliche Drach-Rezeption analysiert, findet man vor allem falsche, halb wahre und oberflächliche Aussagen über seine Arbeiten. Der grundlegende Fehler liegt darin, daß man sich zu wenig bzw. überhaupt nicht mit dem literaturtheoretischen Ansatz Drachs auseinandersetzt, ihn bejaht oder in Frage stellt. Seiner Meinung nach existiert "Literatur in ethischer Hinsicht" im deutschen Sprachraum vor ihm überhaupt nicht. Denn im ethischen Sinne ist Literatur nichts anderes, als der Wahrheitsgehalt in einem Leben, wie er durch die äußeren Erscheinungen, die sämtlich feindselig gegen den Betreffenden gerichtet sind, und gegen die er sich nicht zur Wehr setzen kann, übrig gelassen wird. Er sieht sich auch an keine Tradition gebunden, weil er davon überzeugt ist, eine neue Form, die äußere Form und den Inhalt betreffend, geschaffen zu haben, die vorher niemand gedacht und die er erst erbracht habe. Er unterscheidet strikt zwischen den drei traditionellen literarischen Gattungen,

⁵ Das Beileid ist erschienen 1993 bei Droschl in Graz.

⁶ Drach, Albert: *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum*. München 1989. Im Folgenden zitiert als GP mit Seitenangabe; Albert Drach: *Die kleinen Protokolle und das Goggelbuch*. München 1965. Im Folgenden zitiert als KP mit Seitenangabe. Ders.: *Das Spiel vom Meister Siebentod und die inneren Verkleidungen*. München 1965. Im Folgenden zitiert als SvM mit Seitenangabe. Ders.: *Unsentimentale Reise. Ein Bericht*. München 1988. Im Folgenden zitiert als UR mit Seitenangabe. Ders.: *Das Aneinandervorbeispiel und die inneren Verkleidungen*. München 1966. Im Folgenden zitiert als AV mit Seitenangabe. Ders.: "Z.Z." *das ist die Zwischenzeit. Ein Protokoll*. München 1990. Im Folgenden zitiert als Z. Z. mit Seitenangabe. Albert Drach: *Untersuchung an Mädeln. Kriminalprotokoll*. München 1991. Im Folgenden zitiert als UM mit Seitenangabe. Ders.: *Gottes Tod ein Unfall. Dramen und Gedichte*. Hamburg 1972. Im Folgenden zitiert als GT mit Seitenangabe. Ders.: *In Sachen de Sade. Nach dessen urschriftlichen Texten und denen seiner Kontaktpersonen*. Düsseldorf 1974. Ders.: *Ja Und Nein. Drei Fälle*. München 1992.

von denen jede eine bestimmte Richtung und Aufgabe habe. Dies drückt er durch seine Benennungen bzw. Überschriften aus: Prosa - Protokolle, Dramatik - Verkleidungen, Lyrik - Entblößungen.

Drachs Ansatz erscheint mir zu absolut. Erstens hat ein Autor keinen absoluten Wahrheitsanspruch, weil vieles im Text Enthaltene erst mit der Zeit entdeckt wird, und weil immer neue Fragen an das Werk gestellt werden. Zweitens gab und gibt es immer in der deutschsprachigen Literatur "Literatur in ethischer Hinsicht". Denken wir nur an Wolfram von Eschenbachs Parzifal oder an Werke von Karl Kraus, Hermann Broch, Robert Musil, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Thomas Bernhard usw., bei denen ich ebenfalls von Literatur in ethischer Hinsicht spreche.

Ein weiterer Fehler in der Beurteilung liegt darin, daß viele Rezensenten Drachs Bezeichnung "Protokollstil" aufgesessen sind, weil sie die Sprache des Gerichtes mit der Sprache der Literatur gleichsetzten. Es kommen Briefe (UM 210; UM 215), Träume (GP 41; GP 169f.; UM 250), Fabeln (GP 43f.; GP 132; GP 209), Anekdoten (GP 126), Verse (GP 57) und Gefühlsäußerungen (GP 78) vor, die nicht zur Textsorte (Untergattung) Protokoll gehören und somit dafür sprechen, daß man es mit etwas Einzigartigen in der deutschsprachigen Literatur zu tun hat. Es handelt sich nicht um eine "altösterreichische Kanzleisprache"⁷, um ein "echt österreichisches Amtsdeutsch"⁸, das eine "unwechselbare kakanische Herkunft"⁹ habe. Auch Egon Schwarz' Behauptung¹⁰ das Amtsdeutsch der Romane lösche jede Individualität aus, kann nicht zugestimmt werden, weil Drachs Helden in ihrer Umgangssprache zu Wort kommen, ihre Eindrücke und Meinungen schildern - allerdings muß man das in den Kontext Eingebettete genauestens lesen.

In seiner sehr schwachen Laudatio auf Drach 1988 stellt Wolfgang Preisendanz¹¹ die These auf, daß Unheil und Unrecht "kommentar-, urteils- und reflexionslos" wiedergegeben werden. Mir scheint bei Drach vielmehr das Gegenteil der Fall zu sein.

⁷ Literaturlexikon 20. Jahrhundert. - Hg. von Helmut Olles. Reinbek bei Hamburg 1971. Bd. 1, S. 224.

⁸ Eisenreich, Herbert: Albert Drach. Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum. - In: Neue Deutsche Hefte 104 (1965), S. 122-127, 125.

⁹ Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Autorenlexikon. - Hg. von Manfred Brauneck. Reinbek bei Hamburg 1981. Bd. 2, S. 349.

¹⁰ Schwarz, Egon: Notizen aus dem Narrenhaus. Albert Drachs Roman "Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum". - In: FAZ 48 vom 25. Februar 1989.

¹¹ Preisendanz, Wolfgang: Die grausame Zufallskomödie der Welt. Laudatio auf Albert Drach. - In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1988, S. 115.

Denn es werden Handlungen kommentiert, gelobt und verurteilt. Und wenn Drach einmal durch ein Nicht-Verurteilen keine Stellung bezieht, heißt das nicht, daß diese Tat in ein positives Licht rückt.

Ebenso scheint mir auch die Feststellung, Drach wolle mit seinem Protokollstil "die größtmögliche Objektivität der Darstellung erzielen"¹² völlig falsch zu sein, weil gerade durch die Person des Erzählers aufgezeigt wird, daß dieser einer bestimmten Schicht angehört und übliche Vorurteile gegenüber Juden, Frauen und Außenseitern hat.

Herbert Eisenreich vermutete, "daß allein der Protokollstil es dem Juden Albert Drach ermöglicht hat, dies schleichende Grauen darzustellen, ohne sich emotional einzumischen. Verhält es sich so, dann hat er aus seiner existentiellen Not eine literarische Tugend gemacht".¹³ Viel mehr manipuliert Drach durch ein bewußtes Benützen des sachlichen Scheins der Amtssprache (UM 75, GP 51), um den Leser zu einer intensiveren Auseinandersetzung und Infragestellung dieses Stils zu animieren. Erwähnenswert sind auch Drachs Humor und Kombinationsgabe: "Hosenlatzdurchdringung" (GP 270), "Hügelspitzen und Innensenkungen" (UM 64), "Mann-Weibvereinigungsbestrebungen" (UM 107).

Es fällt auch sehr schwer, Drach einer konkreten literarischen Richtung zuzuordnen wie politische Literatur, geschichts-pessimistische Literatur, Junggesellen-erotische Literatur, gesellschaftskritische Literatur, religiöse Literatur oder jüdisch-chassidische Literatur, einmal weil sich all diese Ansätze in seinem Gesamtwerk finden, zum anderen, weil Drach selbst es vehement ablehnt, einer Richtung zugeordnet zu werden. Um aber sein Werk zu analysieren, müssen wir von der textexternen Interpretationsebene die Trias "Jude - Österreicher - Jurist" berücksichtigen.

Drach ist ein österreichischer Schriftsteller mit dem typisch österreichischen Schicksal, wie wir es von Franz Grillparzer, Adalbert Stifter, Hermann Broch und Thomas Bernhard her kennen, nämlich in seiner Heimat zu Lebzeiten verkannt worden

¹² Sträter, Lothar: Marquis de Sade im Wienerwald. Georg Büchner Preis 1988. Besuch bei dem 85jährigen österreichischen Schriftsteller Albert Drach. - In: Rheinischer Merkur vom 21. Oktober 1988.

¹³ Stengel, Elisabeth: Hitler gehört nicht ins Panoptikum. Die ungeeigneten Mittel des Dramatikers Albert Drach. - In: Die Welt der Literatur II/11 (1965), S. 268.

zu sein, und einer typisch österreichischen Geisteshaltung.¹⁴ In seinem Werk, in seiner Empfindungswelt und seiner Schöpfung spiegelt sich ganz Österreich samt seiner widerspruchsvollen Problematik von der Zeit des österreichischen Vielvölkerstaates bis herauf in die heutige Zeit. Sein Werk ist nicht aus den Verhältnissen, die sich im Raume Österreich ergaben, wegzudenken. Von den übernationalen Säulen des Vielvölkerstaates: Judentum und Beamtentum bis zum amtlichen Wahnsinn der heutigen Verwaltung im Essay *Zum Verkehrsunwesen in Österreich*¹⁵ oder der Auseinandersetzung mit den Politikern im Essay *Die Entwertung aller Werte*¹⁶.

Im Drachschen Werk werden die österreichische Mentalität geschildert und Land und Leute kritisch beleuchtet:

"Sie hatte wahrscheinlich auch ihr ganzes Geld uneingestandenermaßen in kulinarischen Genüssen angelegt, nicht ganz eine österreichische Eigenschaft, da hier zwar die Quantität, nur selten aber auch die Qualität den Ausschlag gibt." (UM 177)

Der Richter "war offensichtlich schuldlos, endete aber trotzdem als Gerichtsvorsteher bei einem entlegenen Bezirksgericht." (UM 234)

"Der eine Soldat, es ist natürlich ein Landsmann von mir, bringt ihn mit dem bei uns ortsüblichen Grinsen, in dem sich Dreck, Stupidität und Verlogenheit zu einer Art Trinität vereinigen." (UR 258)

"österreichische Lässigkeit" (Z.Z. 238)

Daß das Büro der Vaterländischen Front "aber noch offen war und sein Betrag sogar angenommen und aufgeschrieben wurde, wiewohl die Leistung nur aus offener Unkenntnis äußeren Geschehens erfolgte, bezeugte, daß in Österreich die Vergangenheit nicht gleich aufhört, wenn die Gegenwart schon begonnen hat." (Z.Z. 229)

"Wir Deutschen haben alle die Nase voll, nur die Österreicher nicht. Die haben uns diesen Schickelgruber geschickt, ihren Schickelgruber." (UR 265)

"Das Kind indessen wurde von Marien nicht getötet, wie es damals in Österreich bei ledigen Müttern gang und gäbe war." (Vermerk einer Hurenwerdung. KP 70)

¹⁴ vgl. Auckenthaler, Karlheinz F.: Die Dichtung des Biedermeier - die erste Geniezeit der österreichischen Literatur? Zum österreichischen Literaturbegriff. - In: Neohelikon, XIX/1, S. 71-83.

¹⁵ Drach, Albert: Der liebe Gott ist kein Hofrat. - In: Profil 41 (1988), S. 48-50.

¹⁶ Drach, Albert: Die Entwertung aller Werte. - Ein dem Verfasser dieses Artikels überlassenes unveröffentlichtes Manuskript.

In seinem Drama *Gottes Tod ist Unfall* wird ebenfalls die österreichische Gesellschaft, ohne daß sie benannt wird, unter die Lupe genommen gemäß seinem literarischen Konzept, Dramen als "Verkleidungen" zu gestalten.

Drachs Werk ist auch eine Fundgrube für Austriozismen, umgangssprachliche österreichische Wendungen und Formen: "Hurerichs" UM 27; "draufging" Z.Z. 119; "Geselchtes" UM 154; "Gugelhupf" GP 78; "Häfen" GP 78; "Hamsterer" GP 184; "Gelt" SvM 61.

Ferner findet man österreichische Wendungen wie "sich nichts antun"; "das geht mir nicht ein"; "sich in jemand verschauen" oder Verstärkungen wie "gehörig"; "anständig"; "schön" als Verstärkung von "sehr".

Drach ist Jurist. Dies fühlt man besonders in seinem *Großen Protokoll*, *Untersuchung an Mädeln*, "Z.Z." und *IA Und Nein* in seiner ganzen Argumentationsweise, wie er logisch die Geschehnisse darstellt, die Gerichtspraxis (UM 340) in Frage stellt, Juristentypen (UM 253) charakterisiert, seine eigenen Erfahrungen mit der Jurisprudenz und als Anwalt (Z.Z. 97) schildert. Nicht zu vergessen seine dramatischen Werke wie *Das Spiel vom Meister Siebentot*, in dem Kasperl durch seine Wiederholungen und Zusammenfassungen die Rolle eines Richters (SvM 17, 19, 21, 50,...) einnimmt oder im *Panoptikalspiel* in fünf Akten: Das I, in dem Herren der letzten 40 Jahre dargestellt werden, die Krieg führten, Juden ermordeten und zuletzt Gericht über die Mitverschwörer halten. Auch im *Goggelbuch* findet eine klassische Gerichtsszene statt, in der Xaver Johann Gottgetreu Goggel zum dreifachen Tod verurteilt wird (KP 266-272).

Drach ist Jude und ein jüdischer Autor, obwohl er sich gegen das Letztere in einem von mir geführten Interview verwahrt. Für ihn ist der Jude wie schon in Csokors 3. November 1918¹⁷ der ideale Österreicher. Sein Werk ist eine Auseinandersetzung mit der Geistigkeit des Judentums. Im *Großen Protokoll* zeigt er, wie die drei Rabbiner, Rabbi Jizchak Hachacham, Rabbi Nachman Perez und Rabbi Elieser Ben Jaakob, die Vision Schmuls über das Böse (GP 169f.) und die Erzählung aus der Kindheit (GP 209f.) konträr deuten, und weist so auf die Uneinigkeit des Judentums in theologischen Fragen hin. Drach beherrscht auch die talmudische Gesprächsführung. Ferner ist sein Werk eine Analyse und Beschreibung des Antijudaismus in Österreich.

¹⁷ vgl. Csokor, Franz Theodor: 3. November 1918. - Wien 1936, S. 59.

Im *Spiel vom Meister Siebentot* antwortet der Herr auf die Frage des Juden Köpf-ler, warum er das Opfer sein solle: "Weil Sie anders aussehen als die anderen, weil man Sie sich merkt, weil Sie sich selbst beschuldigen, weil Sie kommen, ohne daß man Sie ruft." (SvM 51)

Eine Darstellung des Antijudaismus begegnet uns in *Gottes Tod ist ein Unfall*: Ein Freund von Hieferls Vater hat "gesagt, wie man gefragt hat, ob er einen Juden mag und er hat geantwortet, einen schon. Da hat er erst müssen drei Judenkinder umbringen und ein Geschäft ausräumen, daß er sich wieder reinwäscht" (SvM 90); eine andere in der Beschreibung der Judenhatz in Z.Z. (250ff) oder des Vorgangs wie der Sohn auf ein Geschäftsschild eines Israeliten folgende Worte schreiben sollte: "Nur ein Schwein kauft bei Juden ein!" (Z.Z.260) Drach bringt auch Vergleiche aus seiner Umwelt, wie üblicherweise über Juden gesprochen wurde: "filzig wie ein Jude" (UR 179) oder "geizig, wie die Juden sind" (UR 237). Ferner stellt er das Judentum und das Christentum einander gegenüber, das er nicht sehr scharf voneinander trennt, wie ich später aufzeigen werde. In Z.Z. macht er auf den Unterschied zwischen dem mosaischen und dem katholischen Zeremoniell aufmerksam, daß im Judentum im Gegensatz zum Katholizismus nicht die Sündenqualität, sondern die guten Werke der Verstorbenen hervorzuheben sind (Z. Z. 23). Er hinterfragt auch christliche Gebote wie "Liebe deinen Nächsten wie dich selbst" und stellt fest, daß dies seit eh und je ein jüdisches Gebot gewesen sei, "und was darüber hinaus von der Liebe der Feinde gesagt werde, höchstens in der Lehre von der Selbstvernichtung des greisen Tolstoi ernstgenommen worden sei" (UR 217).

Im folgenden versuche ich das Jüdische in Drachs berühmtem und erfolgreichstem Werk *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* darzustellen. Es handelt sich um eine der eindrucksvollsten Manifestationen des Jüdischen und im besonderen des Chasidismus in der österreichischen Literatur.¹⁸

Schmul Leib Zwetschenbaum, ein vierundzwanzigjähriger in Brody (Ostgallizien) geborener Talmudschüler, hat sich für Ortsansässige unverständliche Bücher lesend und die Bibel hebräisch zitierend unter einen Zwetschenbaum gesetzt und wurde vom Ortsgendarmen als verdächtig angehalten. Da er sich nicht ausweisen konnte, geriet er in die Maschinerie der k.u.k. Administration und Gerichtsbarkeit -

¹⁸ Rieder, Heinz: Österreichische Moderne. - Bonn 1968, S. 120.

die Handlung spielt ungefähr in den Jahren 1918-1921 -, und damit begann seine Irrfahrt, sein unglaublicher Weg. Aus dem Dorfgefängnis wurde er in die Landesirrenanstalt überstellt, wo ihm nicht nur durch einen anderen Insassen eine lebensgefährliche Verletzung zugefügt, sondern unrechtmäßigerweise eine nymphomanische Leidensgenossin, Sarah Windmühl, als Ehefrau nach jüdischem Ritus angetraut wurde. Nach einem grotesken Intermezzo gelingt Schmul die Flucht aus der bei dieser Gelegenheit in Flammen aufgehenden Anstalt, er wird neuerdings verhaftet, ins Spital eingeliefert, wo er die anderen Patienten durch seltsame Traumvisionen beeindruckt, ins Irrenhaus zurückbefördert und schließlich der jüdischen Geschäftsfamilie Meier Druckmann zur Pflege übergeben. Er flieht und kommt zu Eisig Spennadl, der ihn von der Anstalt zu Druckmann gebracht hat. Von Meschulim Donnersaft, dem Kompagnon Spennadls und frommen Juden, wird er in seine Familie eingeführt, wo Schmul dessen Nichte, Hermine Bismut, kennenlernt. Diese versucht ihm die beiden deutschen Lese- und Schriftarten zu vermitteln. Dann bricht er nach Wien aus, wird dort von zwei gerissenen Betrügern, Johann Himbeer und Wolf Stengel, in seiner Harmlosigkeit ausgenutzt, indem er in einem kleinen Laden gestohlene Ware verkauft, nachdem er sich noch mit der Prostituierten Gisi Schönwald verheiraten lassen hatte, ohne von deren Beruf eine Ahnung zu haben. Und schließlich wird er wegen Hehlerei erneut verhaftet. Der Teufelskreis hat sich geschlossen.

Das Vorbild für Schmul Zwetschkenbaum war ein Hausierer¹⁹, der die typischen Züge eines Ostjuden hatte, und Drach in seiner Kanzlei 1936 besuchte, ohne ihm etwas verkaufen zu wollen, und auf die Frage nach dem Grund seines Kommens erklärte, daß er gekommen sei, um dazusein. Nach dieser Antwort darüber befragt, "wer er sei, genauer, wie er heiße, lächelte er bloß unbeholfen, aber vielleicht ironisch, und sagte gar nichts" (Z.Z.139).

Zwetschkenbaum ist ebenfalls Ostjude und Anhänger der Chassidim. Der Chassidismus ist eine aus der Kabbala²⁰ hervorgegangene Lehre. Er "will Gott in dieser niederen, untersten Welt offenbaren, in allen Dingen und zumal in dem Menschen, daß an ihm kein Glied und keine Bewegung ist, in der nicht Gottes Kraft verborgen wäre, und keine, mit der er nicht Einungen vollbringen könnte."²¹ Mittel zur Einung sind

¹⁹ Siehe Anm. 1.

²⁰ vgl. Scholem, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. - Frankfurt/M. 1991, S. 356-385. Ders.: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt/M. 1989.

²¹ Buber, Martin: Die chassidische Botschaft. - Heidelberg 1952, S. 104.

das Studium der Bibel und das Gebet. Auch durch Gesang und Tanz kann der Anhänger der Chassidim in Gott aufgehen. Erst wenn die Einung vollzogen ist, wird die Zeit der Gnade einbrechen. Die Lehre von der allumfassenden Gegenwart Gottes führt zu einem Umsturz in der Ethik. Der Gegensatz zwischen Gut und Böse wird aufgehoben. Das Böse nur noch als Thron des Guten empfunden, entsteht durch den Bruch des Guten. Auch die Sünde ist eine Gotteskraft, die freilich in die Irre geleitet ist. So hat die Seele die Möglichkeit und Pflicht, sich durch die Freude zu vervollkommen und das Böse zum Guten hin zu erlösen.

Die Gestalt Zwetschkenbaums wird aus diesem Geiste heraus gestaltet. Schmul fordert, die Menschen sollen durch Frohmüt über schwere Zeiten (GP 76) kommen und alles, was ihnen Gott auferlegt, mit Lachen tragen und annehmen (GP 128). Der Richter Dr. Ludwig Schönbein erkennt diese Bestrebung an, weil es schon allerhand sei, "statt trauriger Heuchelei zu huldigen, zu eigenem Unglück und Sterben zu lächeln" (GP 77). Dieser Frohsinn erweist sich aber im Roman als ungenügend, dem Menschen eine erfüllende, befriedigende Deutung des Lebens anzubieten. Denn Schmul, der zum einen als naiver weiser Gläubiger, zum anderen als Irrer angesehen wird, scheitert an der Wirklichkeit, an der Niedertracht der Welt, deren Ungerechtigkeit er auf sich nehmen will. Hier wird wieder Drachs literaturtheoretischer Ansatz sichtbar, daß der Wahrheitsgehalt in einem Leben durch äußere Erscheinungen gegen den Einzelnen gerichtet ist. Achten wir nur auf den Titel, der ja heißt: *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* und nicht *Das Große Protokoll über Zwetschkenbaum*.

Schmul ist in seinen engen orthodoxen religiösen Regeln und Denkschemata gefangen: Er weigert sich, seine rituellen Scheitellocken abzuschneiden (GP 201), mit Sarah zu verkehren, bevor er sie nach den Gesetzen Israels zu seiner Frau gemacht habe (GP 34), oder ihr die bloße Hand zu geben, weil die Keuschheit dadurch die erste Belastung erfährt (GP 178).

Im Schicksal Zwetschkenbaums wird auch das jüdische Schicksal aller Jahrhunderte sichtbar, das Schicksal des ewigen Juden, die Rolle des ewigen Opfers, die Rolle des Sündenbocks. Ein Symbol für das Leiden an der Ungerechtigkeit der Welt, für die Leidensfähigkeit des jüdischen Volkes, für die Verachtung der Außenseiter. Dafür ist auch sein Buckel ein Zeichen, daß ihm aufgeladen werde, was einer angestellt habe (GP 97). Wenn er auch nichts darauf trage, dann sei es drinnen (GP 129). Der ge-

krümmte Rücken muß als Zeichen der unterwürfigen, mißhandelten Juden verstanden werden. Der Rechtsanwalt Dr. Josef S. Meyer entfernte sich mit Bückling, und der Richter Dr. Bampanello "blickte nachlässig auf den krummen Rücken des Abgehenden, und es war vielleicht kein Zufall, daß sein Blick von dieser Reversseite auf den gleichfalls gekrümmten Rücken Zwetschkenbaums übergang" (GP 15f.).

Die religiöse Weisheit und Bildung ist Schmutz Halt und zeigt seine innere Kraft. In einem Traum erkennt er drei Wege für die Juden:

1. den Weg seines Bruders Ezechiel: Zionismus
2. den Weg seines Bruders Salomon: Assimilation und
3. den eigenen Weg: Beibehaltung der eigenen Identität (orthodoxer Weg).

Ein Schwerpunkt dieses Romans, aber nicht der alleinige, wie dies Wilhelm Bortenschlager²² in seiner *Deutschen Literaturgeschichte* behauptet, ist die Darstellung des Antijudaismus. Drach gibt eine drastische Schilderung, was und wie über Juden gedacht und gesprochen werde, wie man am liebsten mit den Juden umginge, nämlich daß ordentliche Arbeit ihnen gar nicht schadet (GP 43), daß alle Juden dasselbe täten, nämlich sich auf einen Platz zu stellen, der ihnen gar nicht gehört (GP 120). Oder man findet Verse wie "Jud, Jud, spuck in den Hut! Sag der Mama, das war gut!" (GP 29) oder den Wunsch "Tod allen Juden" (40).

Auch Abschwächungen des Erzählers erzielen den paradoxen Effekt, daß antijudaistische Äußerungen besonders spürbar werden. Schmutz Bruder Itzig hat man bei einem Pogrom die Wirbelsäule gebrochen, und der Erzähler merkt an "vielleicht hat er sich dieses Übel auch anderweitig zugezogen", von der Schwester vermutet er gleich "geheime Prostitution" (GP 8), als er von deren Arbeit spricht, die aber bei jüdischen Mädchen wegen deren Glauben und Erziehung nicht in Frage kommen konnte.

Drach zeigt auch Gründe für diesen Antijudaismus auf: Zum Ersten muß die ewige Fremdheit im Gesicht, im Körper, im Aussehen und in der Sprache erwähnt werden (krummer Rücken, Locken, Kaftan, hebräische und "jiddische Sprache"); zum Zweiten, "daß der kleinste Mann es liebt, noch etwas Kleineres mit Füßen zu treten" (GP 269), zum Dritten, daß die Masse das Bild vom häßlichen, dicken und geldigen Juden hat, der es dem Volke entzogen habe (GP 268), und zum Vierten, daß die ka-

²² Bortenschlager, Wilhelm: *Deutsche Literaturgeschichte* 2. Von 1945 bis zur Gegenwart. Wien 1986, S. 110.

tholische Kirche diese Feindseligkeit unterstützt, weil die Juden Jesus, den Messias, nicht erkannt haben und ihn sogar kreuzigten. Diese letzten drei Punkte finden sich nochmals am Schluß des Romans, den Drach überarbeitet hat, um wesentliche Aspekte als Steigerung darzustellen, wogegen er ansonsten alles in einem Zuge geschrieben hat.

Drach polemisiert auch gegen die Juden, die mit großem Interesse antisemitische Bücher lesen und studieren, die von einem jüdischen Autor stammen (GP 71).

Es fällt ebenfalls auf, daß in Rezensionen behauptet wird, Zwetschkenbaum spreche Jiddisch.²³ Das läßt sich aber nicht belegen, es ist vielmehr falsch. Drach läßt seinen Erzähler einen Teil von Schmul's Aussagen in einer Art wiedergeben, die für einen Nicht-Judaisten jiddische Art vortäuscht. Es ist aber nur ein "Jüdeln". Es kommt kein jiddischer Ausdruck vor, auch wenn der Autor durch Ausklammerung einiger Satzglieder es so scheinen lassen möchte. Die Abweichungen von der Umgangssprache (gesprochenen Sprache, Normalsprache) sind jedoch sehr gering. Es ist ja eine erlaubte grammatikalische Möglichkeit des Sprechens, so etwa wenn Schmul beklagt, "mit allen Fingern +++ zu finden +++ Unglück und mit jeder Zehe +++ zu treten +++ in Unglück" (GP 42) [GP 45, 98, 110, 111, 128(2), 129 (2), 159/60 (3), 198 (3)]. Die häufigste Abweichung ist die Umstellung der Wortfolge in Gliedsätzen. Die Personalform steht anstatt an der letzten an zweiter Stelle; ein Fehler, der für Deutsch lernende Ausländer und überhaupt für Fremde, die sich irgendwie verständigen müssen und nur einige Brocken Deutsch können, typisch ist. "Das Holz ächze in Qualen, wenn es werde ins Feuer geworfen." (GP 111) [GP 111 (6), 128 (5), 129 (2), 265, 135 (3)]. Dagegen findet sich in der *Unsentimentalen Reise* echtes Jiddisch "Schibbe, Schabbes" (UR 27).

Das schon früher angeschnittene Verhältnis zwischen Christentum und Judentum wird im Roman nicht scharf getrennt und sehr oberflächlich behandelt. Zwetschkenbaum bekommt neben alttestamentarischen Zügen von Hiob (GP 188) und Abel (GP 208) auch neutestamentliche Züge von Christus. Er verflucht wie der Heiland einen Baum (GP 100) beziehungsweise verlangt er wie Christus die Feindesliebe (GP 153).

Am klarsten wird das Verhältnis im Gespräch (GP 71-76) zwischen dem Richter Dr. Schönbein und dem Anwalt Dr. Meyer dargestellt. Dem Judentum werden Mangel an tiefer Mystik - was nicht zutrifft - und überlebte Formen (Speisevorschriften,

²³ Landmann, Salcia: Jiddisch. Das Abenteuer einer Sprache. Mit kleinem Lexikon jiddischer Wörter und Redensarten sowie jiddischen Anekdoten. - Frankfurt/M. 1988.

fortschrittsfeindliche Dogmatik, orientalische Feste) vorgeworfen. Dagegen biete das Christentum eine authentische Weltanschauung, die für den Menschen gangbar sei. Der Unterschied zwischen beiden bestehe vornehmlich in der Erziehung. "Der Christ beherrsche seinen Egoismus insoweit, als er sich bei seinen Bestrebungen Zeit lasse, den andern nicht unnützerweise wegstoße und schließlich seine Ichsucht nicht nackt auf die Gasse führe, sondern sie honett bekleide. Der Jude dagegen, der vielleicht auch wegen mehrtausendjähriger Verfolgung keine Zeit zu haben glaube, raffe, was ihm aneignungswert erscheine, mit Hast und ohne Maß an sich und gebe sich nicht die Mühe, den Schein zu wahren. Er beleidige die andern mehr dadurch, daß er auf ihre Formen nicht achte, als in dem Kern der Sache, in der alle mehr oder minder übereinstimmten." (GP 74)

Das Gesamtwerk, die Trias "Jude - Österreicher - Jurist" und die von mir zu Beginn gestellten Fragen betrachtend, kann zusammenfassend gesagt werden, daß Drachs Werk nicht am Rande einer österreichischen Literaturtradition entstanden ist, sondern tief in ihr, besonders auch was das Jüdische betrifft, verwurzelt ist. Hinsichtlich der Sprache wäre Drach in der Tradition Johann Nestroys und Karl Kraus' anzusiedeln, aber ein literarisches Unikum, das das breite Spektrum der neueren österreichischen Literatur bereichert und zwischen Rilke und Gütersloh, zwischen Trakl und Herzmannovsky-Orlando, zwischen Werfel und Doderer, zwischen Kassner und Lernet-Holenia eine neue Nuance einfügt.

"Calais ... das ist dort, wo man übern Kanal fährt und speibt"
Das Werk von Fritz Hochwälder zwischen Konvention und Erneue-
rung - am Beispiel des "Himbeerpflückers"

Sigurd Paul Scheichl
(Innsbruck)

Richard Thieberger gewidmet

Die Beiträge dieses Bandes behandeln fast ausnahmslos österreichische Autorinnen und Autoren, die in den letzten beiden Jahrzehnten hervorgetreten sind und deren Werk unmittelbar aktuell ist; die Generation, die zwischen 1945 und 1965 literarisch dominant war, fehlt. Franz Theodor Csokor, Marlen Haushofer und Ingeborg Bachmann sind die Ausnahmen; Rudolf Henz und Ernst Schönwiese, Franz Tumlner, Christine Lavant, Christine Busta und Herbert Eisenreich kommen ebenso wenig vor wie Hans Weigel und Friedrich Torberg, weder die frühe Ilse Aichinger noch die dominante Figur Doderer scheinen auf Interesse gestoßen zu sein. Das Umfeld, in dem Fritz Hochwälders Werk in Österreich Erfolg hatte, ist uns offenbar recht fremd geworden; die Faszination durch die Literatur der unmittelbaren Gegenwart hat jene Autoren aus unserem Bewußtsein schwinden lassen.

Das Schicksal Hochwälders ist symptomatisch für die Entwicklung der Literatur in Österreich. Wie konnte ein Dramatiker, der in den fünfziger und sechziger Jahren als der Inbegriff einer genuin österreichischen Theaterkultur galt und den noch 1964 Piero Rismondo, ein Kritiker der älteren Generation, "einen der wenigen authentischen Dramatiker, die wir noch haben", genannt hat¹, ein Dramatiker, dessen Stücke zum Teil am Burgtheater uraufgeführt² (und durchwegs - mit den berühmtesten Schauspielern: Skoda, Balser, Deutsch - an ihm gespielt) worden sind, der schließlich mit dem Auftrag geehrt wurde, die Salzburger Festspiele der theatralischen Moderne zu öffnen,

¹ Rismondo, Piero: Das Drama liegt anderswo. Die Uraufführung von Fritz Hochwälders "1003" im Theater in der Josefstadt. - In: Die Presse (Wien), 11.1.1964.

² Donadieu, 1953; Die Herberge, 1957; Der Unschuldige, 1958 (am Akademietheater); Der Befehl, 1968.

1959 mit *Donnerstag* und noch einmal 1975 mit *Lazaretti oder Der Säbeltiger*, wie konnte dieser Dramatiker so aus dem Bewußtsein der Öffentlichkeit verschwinden? Nicht auf jene - verdiente - große Bühnenkarriere, der auch Erfolge im Ausland entsprachen³, kann ich hier im Detail eingehen, wie ich selbstverständlich keine Gesamtdarstellung des Autors versuchen werde; wohl aber will ich mich mit den Bedingungen dieses Erfolgs und mit seinem - unverdient - abrupten Ende beschäftigen. Im zweiten Teil des Referats soll dann ein Stück Hochwälders, *Der Himbeerpflücker* von 1965, etwas genauer analysiert werden.

Den Stand der gegenwärtigen (Nicht-)Rezeption Hochwälders drückt recht gut ein Bericht von Hans Haider über die Ausstellung aus, die in Wien 1991 anlässlich des 80. Geburtstags des "doppelt toten Dichters"⁴ stattgefunden hat. Ich zitiere ausführlicher aus diesem Artikel:

Fritz Hochwälder verschwand aus den Theatern Wiens im Tempo des Absterbens seiner Schicksalsgefährten. [...]

Zum Beispiel wird in der literarischen Welt vom toten Dürrenmatt und toten Frisch mehr geredet als von [Hochwälder]. Warum stehen wir zwischen den Hinterlassenschaften eines höchst achtbaren, in Dutzende Sprachen übersetzten österreichischen Schriftstellers wie Zufallsgäste bei einer fremden Beerdigung?

Hochwälder war in die Aura der Staatskunst aufgestiegen, in didaktische Konzepte, über die es moralisch nichts mehr zu diskutieren gab - etwa die Entnazifizierung. Wenn Aura nicht geschürt wird, verglüht sie aber rasch zu Eis. Die Feuer der noch in den fünfziger und sechziger Jahren als Außenseiter beiseitegeschobenen Emigranten wärmen länger. Obwohl Ödön von Horvath [!], Elias Canetti, Jura Soyfer im Vergleich zu Hochwälder unebene Dramen geschrieben haben. [...]

Erich Margo wird im Herbst [...] den [...] "Befehl" neu inszenieren. Sehr aktuell, einprägsam und überzeugend wird man sagen, aber - von Hochwälder.

Ohne daß ich mich mit allen Details dieses Artikels identifizieren möchte, sagt er doch Wesentliches über die heutige Einstellung zu Hochwälder in Österreich aus, der nicht mehr zum literarischen Kanon des Landes gehört. Gerade seine Erfolge in den

³ vgl. Thieberger, Richard: Fritz Hochwälder et ses succès en France (1976). - In: RT: Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten. Bern: Lang 1982. S. 291-311. Hier besonders S. 299-310 (mit Zusammenfassungen wichtiger Besprechungen der französischen Hochwälder-Aufführungen). Der materialreiche Ausstellungskatalog: Böhm, Hermann (Hg.): Fritz Hochwälder. Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Wien 1991, bietet ebenfalls Dokumente zur internationalen Wirkung vor allem der frühen Stücke des Autors.

⁴ hai [= Hans Haider]: Mütze ohne Grußhand. Hochwälder-Ausstellung im Palais Palfy. - In: Die Presse (Wien), 17.5.1991. Zur besprochenen Ausstellung vgl. Böhm (Anm. 3).

fünfziger Jahren haben ihm zu dem schlechten Ruf verholfen, der eine Revision des Vorurteils kaum zuläßt, eben weil er vor jeder Auseinandersetzung mit dem Werk steht.

Am erhellendsten in Haiders Formulierungen ist der Gedanke vom "Absterben" der "Schicksalsgefährten" Hochwälders. Die heutige Distanz zu Hochwälders Werk ist nämlich nicht so sehr eine Folge von dessen Schwächen, sondern vielmehr eine Folge des Paradigmawechsels, den die österreichische Literatur in den sechziger Jahren mitgemacht hat, der Öffnung zur Moderne, sowohl in Hinblick auf den Umgang mit den traditionellen literarischen Formen als auch in Hinblick auf ihre Themen. Das um 1965 unter geänderten kulturpolitischen Rahmenbedingungen⁵ aufflammende, genauer: öffentlich werdende Interesse am formalen Experiment und das spätestens durch den "Herrn Karl" ausgelöste Bedürfnis nach einer unmittelbaren literarischen Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit hat mit der ganzen Literatur der fünfziger Jahre neben verstaubten Repräsentanten des alten Paradigmas wie Mell, Ginzkey, Frieberger, Schreyvogel, Henz und anderen auch so achtbare Autoren wie Ernst Schönwiese und Hochwälder aus dem öffentlichen Bewußtsein gelöscht. So sieht auch Haider offenbar Hochwälder ganz als den historischen Dramatiker, der dieser in seinen erfolgreichsten Stücken war, der er aber ab 1954/55 (Entstehung der *Herberge*) nicht mehr sein wollte⁶, und überhaupt nicht als den produktiven Verarbeiter der Nestroy- und Horváth-Tradition, der er auch war, wenn auch nicht immer und nicht immer mit dem gleichen Geschick.

Hochwälders "Schicksalsgefährten" beherrschten die österreichische Literatur von der Befreiung bis in die Mitte der 60er Jahre. Es ist eine Epoche, die, nicht zuletzt aufgrund der kulturpolitischen Verhältnisse⁷, nahtlos an die der Dollfuß-Schuschnigg-Ära teure Literatur anschließen wollte. Bezeichnend ist die zentrale Rolle des schon im Ständestaat höchst aktiven literarischen Multifunktionärs Rudolf Henz; bezeichnend ist auch die rasche Wiederintegration NS-belasteter Autoren in die Literaturszene.⁸ Von dieser literarischen Epoche ist, auch im Buchhandel, fast nichts übrig geblieben; selbst

⁵ vgl. dazu Scheichl, Sigurd Paul: Weder Kahlschlag noch Stunde Null. Besonderheiten des Voraussetzungssystems der Literatur in Österreich zwischen 1945 und 1966. - In: Albrecht Schöne (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Band 10. Tübingen: Niemeyer 1986. S. 37-51.

⁶ Hochwälder, Fritz: Über mein Theater (1966). - In: Fritz Hochwälder: Im Wechsel der Zeit. Autobiographische Skizzen und Essays. Graz: Styria 1980. S. 81-102. Hier S. 94.

⁷ vgl. dazu Scheichl, Sigurd Paul: "Zu wenig 'österreichverbunden'". Bemerkungen zu kulturpolitischen Positionen im Österreich der Nachkriegszeit. - In: Studi Tedeschi 23. 1990. S. 163-181.

⁸ vgl. dazu Müller, Karl: Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren. - Salzburg: Otto Müller 1990.

Doderer ist heute zunehmend schwer zu vermitteln; Marlen Haushofer, die seit einiger Zeit als Vorläuferin einer spezifisch weiblichen Literatur wiederentdeckt wird, ist insofern kein Gegenbeispiel, als sie in den fünfziger und sechziger Jahren noch wenig wahrgenommen wurde. Die Spielpläne und die Nicht-Rezeption durch die Literaturkritik bestätigen Haiders Meinung, daß auch Hochwälder zu jenen gehört, die nicht übrig geblieben sind.

Was das am 19. Jahrhundert orientierte Paradigma jener untergegangenen "Staatskunst" ausmacht, läßt sich vor allem negativ beschreiben: als das Gegenteil der Merkmale, die Andreas Okopenko den bis etwa 1965 kaum über die Zeitschrift "Neue Wege" hinaus an die Öffentlichkeit gedruckenen jüngeren Autoren zuschreibt:

Im Weltanschaulichen waren es linksgeneigte Sozialkritik, Kahl-schlag-Nüchternheit, Existentialismus, humanistisches Anständigkeits-Ideal, zugleich Freiheit der Phantasie, Antiphilistertum; im Ästhetischen bewegte es sich vor allem zwischen der Sprachfaszination elliptischer, präziser, kondensierter Stile (Brechts, Hölderlins, Jüngers, Kafkas, Rilkes), der Eloquenz Eliots, Eluards, Whitmans, dem Bildzauber protokollierten Momentes und dem Reiz surrealen Erlebens und Ausdrucks.⁹

Man könnte daraus als positive Merkmale ableiten: eine konventionelle Literatursprache, die hinter den Expressionismus zurückfällt; Abscheu vor dem formalen Experiment und Polemik dagegen; eine Vorstellung vom Dichter als Seher und nicht als Macher; ein Streben nach scheinbarer Zeitlosigkeit; eine gewisse Nähe zu bürgerlichen Lebensformen. Spezifisch österreichisch scheint das Vermeiden jeder direkten politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzung (wie sie in der Bundesrepublik Deutschland den gleichzeitigen Verismus der Gruppe 47 bestimmte), insbesondere mit dem Nationalsozialismus, aber meist auch mit sozialen Problemen, sodaß Robert Menasse zugespitzt, aber doch nicht zu Unrecht von einer sozialpartnerschaftlichen Ästhetik gesprochen hat¹⁰; häufig ist in diesem Paradigma ein religiöses, speziell ein katholisches Element festzustellen, das, wegen des Heiligen Experiments, auch in der Hochwälder-Rezeption zum Tragen kam¹¹, sehr zum Mißfallen Hochwälders¹² - obgleich

⁹ Okopenko, Andreas: Der Fall "Neue Wege". - In: Literatur und Kritik 1. 1966. Heft 9/10. S. 89-104. Hier S. 92.

¹⁰ Menasse, Robert: Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. Essays zum österreichischen Geist. - Wien: Sonderzahl 1990.

¹¹ vgl. Schoß, Dieter: Fritz Hochwälder. - In: Horst Haase, Antal Mádl (Hg.): Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen, Berlin (DDR): Volk und Wissen 1988. S. 480-497, 831-833. Hier S. 482, der, aus der Sicht der Deutschen Demokratischen Republik und vielleicht auch ohne

andererseits sein Werk seit langem von einem kirchlichen Verlag (Styria in Graz) betreut wird.¹³ Schließlich war die Betonung des Österreichischen und der österreichischen Tradition¹⁴ - und damit unter den damaligen Umständen eine deutliche Distanzierung vom Ausland im allgemeinen und insbesondere von Deutschland - sehr wichtig; das Wort "reichsdeutsch" wurde von einem Vertreter der offiziellen Literaturszene noch 1964 eindeutig zur Diskriminierung experimenteller Literatur verwendet¹⁵, und schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit läßt sich sogar im progressiven "Plan" Desinteresse an Brecht und Thomas Mann feststellen.¹⁶ (Der Streit um Claus Peymann gehört noch zu den Nachwehen jener Zeit.) Ebenso wichtig war das Vermeiden jeder direkten Kritik an der österreichischen Verwicklung in den Nationalsozialismus.¹⁷ Daß Hochwälders ganz traditionell gebaute Dramen bis etwa zur *Herberge* recht gut in dieses Paradigma passen, bedarf keiner näheren Begründung.

Daß die "künstlerische Sozietät"¹⁸ in Österreich in ihrer überwiegenden Mehrheit konservativ orientiert war (auch wenn manche ihrer Angehörigen sozialdemokratisch gewählt haben mögen) und damit, anders als etwa in der Bundesrepublik Deutschland, in Einklang mit den kulturpolitischen Instanzen stand, ist ein weiteres Merkmal jenes Paradigmas. Die kleine linke Literaturszene wurde im Rahmen des 'Kalten Krieges' marginalisiert, auch von den stramm antikommunistischen Sozialdemokraten, sodaß beispielsweise nach dem Staatsvertrag wichtige Schauspielerinnen und Schauspieler des Neuen Theaters in der Scala in die Deutsche Demokratische Republik abwandern mußten.¹⁹ Die Mehrheit der Literaturszene, die sich ab 1955 insbesondere um die Zeitschrift *WORT IN DER ZEIT* scharte, bildete eine "gegenseitige Bewunderungs-

genaue Kenntnis von Hochwälders Biografie, von dessen "idelistischer Weltanschauung christlicher Prägung" spricht.

¹² Hochwälder, *Über mein Theater* (Anm.6), S. 89.

¹³ Anekdotisch sei in diesem Zusammenhang aus Erinnerungen seines Freundes, des Benediktiners Paulus Gordan (Er wird's überleben! Fritz Hochwälder - Erinnerungen eines Freundes. - In: *Die Presse*, Wien, 5.11.1986), mitgeteilt, daß Hochwälder gerne die Gastfreundschaft von Benediktinerklöstern in Anspruch nahm.

¹⁴ vgl. dazu Scheichl, S.P.: *Weder Kahlschlag ...* (Anm. 5), S. 38f.; Scheichl, S.P.: "zu wenig österreichverbunden"... (Anm. 7).

¹⁵ Von Rudolf Felmayer in: *Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz.* - In: *Wort in der Zeit* (Graz) 10. 1964. Heft 7/8. S. 1-4. Hier S. 4.

¹⁶ Wischenbart, Rüdiger: *Der literarische Wiederaufbau in Österreich 1945-1949.* - Königstein/Ts.: Hain 1983. S. 25. = *Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur* 9.

¹⁷ Ein klassischer Text dieser Verlogenheit ist Doderers Erzählung "Unter schwarzen Sternen" (1963).

¹⁸ Den Begriff entnehme ich Bourdieu, Pierre: *Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld.* - In: *PB: Zur Soziologie der symbolischen Formen.* Frankfurt/M. 1974. S. 75-124. Hier S. 84. = *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 107.

¹⁹ vgl. dazu Palm, Kurt: *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich.* - Wien: Löcker 1983. S. 119ff.

schule"²⁰ im Sinne Schückings, mit "Dienstleistungen auf Gegenseitigkeit"²¹, die ihre Wertungen auch mit "Geschmacksterror"²² durchzusetzen versuchte; Beispiele für einen solchen sind der sogenannte Brecht-Boykott oder, als das alte Paradigma schon in den letzten Zügen lag, die Proteste - von, man achte auf die prominenten Namen, Felix Braun, Rudolf Felmayer, Siegfried Freiberg, Johann Gunert, Heinz Rieder und Franz Taucher - gegen den Abdruck experimenteller Gedichte in *WORT IN DER ZEIT*.²³

Das Paradigma der österreichischen fünfziger Jahre läßt sich recht gut am 'Brecht-Boykott' exemplifizieren, der, ausgehend von den Kritikern Weigel und Torberg, dazu geführt hat, daß nach 1953 fast zehn Jahre lang keine große österreichische Bühne Stücke des Kommunisten Brecht spielte. Dieser 'Boykott' hat nun keineswegs nur mit dem Kalten Krieg²⁴ zu tun, sondern seine Betreiber handelten auch aus ästhetischer und, vielleicht vor allem, österreichisch-nationaler Überzeugung, die bei ihnen mit den antikommunistischen Motiven (die auch sonst gerne für die Diskreditierung moderner Tendenzen genutzt worden sind²⁵) eine nicht leicht entwirrbare Verbindung eingegangen ist. So formt Hans Weigel in einer Besprechung einer *Galilei*-Aufführung von 1956 die politische Frage, ob Brecht "tragbar" sei, in die ästhetische Aussage um, er sei "unerträglich", das Stück scheine "erbaulich" und sei "unerfreulich"; "denn seine episch-trockene, saftlose, lehrhafte Mundart, einst radikal und modern, hat Patina angesetzt ..."²⁶ Ebenso typisch ist eine 1962 gefallene Bemerkung Herbert Eisenreichs über Brecht in Österreich: die Leute "sollen sich lieber einen Nestroy anschauen..."²⁷ Gerade diese nicht vom Antikommunismus bestimmten Wertungen sind für das literarische Klima im Österreich der Hochwälder-Ära aufschlußreich. Dessen Erfolg hat nicht zuletzt damit zu tun, daß er der damaligen 'künstlerischen Sozietät' als eine Antwort

²⁰ Schücking, Levin L.: Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. 2. Aufl. - Leipzig: Teubner 1931. S. 37. (Schücking übernimmt diesen Ausdruck aus literarischen Polemiken des 19. Jahrhunderts).

²¹ Bourdieu (Anm.18), S. 84, Anm.11. Bourdieu scheint sich hier auf Schücking zu beziehen, bei dem ich jedoch diese Formulierung nicht gefunden habe.

²² Bourdieu (Anm.18), S. 84.

²³ Dazu vgl. Hackl, Wolfgang: Kein Bollwerk der alten Garde - keine Experimentierbude. Wort in der Zeit (1955-1965). Eine österreichische Literaturzeitschrift. - Innsbruck: Institut für Germanistik 1988. S. 142ff. = Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 35.

²⁴ Kurt Palm konzentriert sich in seinem materialreichen Buch (Anm.19) einseitig auf die politischen Beweggründe der Brecht-Gegner.

²⁵ vgl. Scheichl: Weder Kahlschlag (Anm.5), S. 40.

²⁶ Weigel, Hans: Tausendundeine Premiere. - Wien: Wollzeilen-Verlag 1961. S. 103. Am Schluß der Rezension wird allerdings eindeutig gegen den Kommunismus in der Sowjetunion argumentiert.

²⁷ Zitiert nach Palm (Anm.19), S. 179.

auf Brecht wie auf das absurde Theater, als ein Beispiel für die Vitalität traditioneller Literatur erschien und daß ihm auch diese Rolle zugewiesen wurde.²⁸

Es ist über die nicht-innovative Dramaturgie und Sprache seiner Stücke hinaus für Hochwälders Integration in dieses Paradigma aussagekräftig, daß er, der übrigens auch Skepsis gegenüber dem Marxismus artikulierte²⁹, 1962 in einem Interview explizit Molnár nicht nur für dramaturgisch, sondern auch für "literarisch stärker" hält als Dürrenmatt und Frisch³⁰; auch die Distanz zu Brecht ist trotz anerkennenden Worten merkbar, in einem Essay, in dem sich Hochwälder noch 1961 zu seiner Theoriefeindschaft bekennt³¹, und in einem Interview, wo er auf die Frage "Wenden Sie sich damit auch in formeller (!) Hinsicht z.B. gegen Brecht und seine Theatertheorie [...]?" mit "Eigentlich schon" geantwortet hat.³² Dazu gehört auch eine im selben Interview ausgesprochene Abneigung gegen das "urprotestantische" "Bildungstheater" in Deutschland, über dessen intellektuelle Dramaturgen er 1961 sehr ähnlich urteilt wie einige Jahre zuvor sein Freund Weigel.³³ "Man kann nicht Unmögliches verlangen, man kann von der deutschen Kritik nicht verlangen, daß sie weiß, was ein Theaterstück ist." Ulrich Weinzierl schreibt zu dieser Einstellung des Autors: "Für neuere deutsche Dramaturgie hat er nicht viel übrig, am ehesten generöse Verachtung. Fritz Hochwälder spricht gerne von 'Regieunholden' von einer 'Mafia' verkrachter Soziologen, die das Publikum in die Flucht schlagen. Das ist nun weniger deutsch gesprochen als vielmehr sehr österreichisch [...]"³⁴ Solchen Absagen entsprechen mehrfach abgelegte explizite Bekenntnisse zur eigenen Verwurzelung in der österreichischen Tradition und zum aktuellen österreichischen Theater.³⁵ Insgesamt hat Erik G. [Graf] Wickenburg sicher recht, wenn er 1976 in seinem für die Motive der österreichischen Hochwälder-Rezeption bis in die sechziger Jahre aufschlußreichen Artikel zum 65. Geburtstag des Dramatikers dessen Stücke einen "lebendigen Gegenbeweis gegen avantgardistische Versu-

²⁸ vgl. Roessler, Peter: Studien zur Auseinandersetzung mit Faschismus und Krieg im österreichischen Drama der Nachkriegszeit und der 50er Jahre. (Diss. Wien 1985). - Köln: Pahl-Rugenstein 1987. S. 195. = Pahl-Rugenstein Hochschulschriften 225.

²⁹ vgl. einzelne Passagen in Hochwälder, Fritz: Kann die Freiheit überleben? (1976). - In: Fritz Hochwälder, Im Wechsel (Anm.6), S. 103-131.

³⁰ Mennel, Ludwig: Autor, Kritik, Publikum. Ein Gespräch mit dem Dramatiker Fritz Hochwälder. - In: Die Furche (Wien). Jg.1962. Nr.51.

³¹ Hochwälder, Fritz: Vom Versagen des Dramas in unserer Zeit (1961). - In: Fritz Hochwälder, Im Wechsel (Anm.6), S. 57-80, hier S. 73ff.

³² Freund, René: "Es geht sowieso schlecht aus." Ein Gespräch mit dem österreichischen Dramatiker Fritz Hochwälder anlässlich seines 75. Geburtstages. - In: Wiener Zeitung. Extra, 23.5.1986.

³³ Hochwälder, Vom Versagen, S. 64; Weigel (1956), wie Anm.26.

³⁴ Weinzierl, Ulrich: Fritz Hochwälder zum Siebzigsten. Ein Echo der Gegenwart. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.5.1981.

³⁵ Z.B. Hochwälder, Über mein Theater (Anm.6), S. 86, S. 87f.

che auf dem Theater" nennt - aber auch bedauert, daß der Autor schließlich "diesen wohlthuenden Konservatismus" aufgeben habe.³⁶ Noch deutlicher ist das etwas frühere Urteil Hans Weigels: "Wienerisch und österreichisch ist auch Hochwälders formaler Konservatismus."³⁷

Es ist verständlich, daß mit dem Paradigmawechsel von etwa 1965 Hochwälder, "lange Zeit der führende Dramatiker der österreichischen Gegenwartsliteratur"³⁸, wie es in einem Pressebericht von 1986 rückblickend hieß, relativ rasch von den Spielplänen der österreichischen Bühnen verschwunden ist und daß ihm auch die an einer "unverkennbaren Theaterpranke"³⁹ und einem "echtblütigen Bühnentemperament"⁴⁰ nunmehr zunehmend weniger interessierte Literaturkritik kaum noch Aufmerksamkeit schenkte.⁴¹ In einer Zeit, die mit den höchst artifiziellen Texten Handkes und Bernhards konfrontiert war, mußte das Interesse an dem soliden, in seiner Art freilich durchaus auch artifiziellen Theaterhandwerk Hochwälders nachlassen; aber auch dem Bedürfnis nach einem politisch eindeutigen Realismus schienen seine Stücke nicht zu entsprechen.

Aus Anlaß einer Wiederaufführung von *Donadieu* am Burgtheater (1980) hat Karin Kathrein überzeugend auch einen im Thematischen liegenden Grund für die seinerzeitige Faszination durch Hochwälder und für das allmähliche Verblassen dieses Eindrucks formuliert:⁴²

Soll ich die Faszination dieses "Donadieu" in meinen frühen Teenagerjahren leugnen? Damals begannen wir uns gerade mit der Schuld der Väter oder dem an ihnen begangenen Unrecht herumzuschlagen, und wenn Ernst Deutsch, diese würdevolle alttestamentarische Rächergestalt, sich den Verricht auf Vergeltung abrang [...], so stand da für uns weit mehr dahinter als ein Hugenottendrama um einen ewigen Konflikt. [...] Heute ist dem "Donadieu" diese Dimension aber schon weitgehend abhanden gekommen. [...]

³⁶ Wickenburg, Erik G. : Zum 65. Geburtstag von Fritz Hochwälder. - In: Die Welt, 29.5.1976.

³⁷ Weigel, Hans: Vorwort. - In: Fritz Hochwälder: Dramen I. München: Langen-Müller o.J. (1959). S. 9-20. Hier S. 19.

³⁸ Kraus, Doris: Der Feind heißt Dummheit. Der Dramatiker Fritz Hochwälder kehrt zu seinen Wiener Wurzeln zurück. - In: Die Presse (Wien), 21.3.1986.

³⁹ Torberg, Friedrich: Fritz Hochwälder. - In: FT: Das fünfte Rad am Thespiskarren [Band I.]. München: Langen-Müller 1966. S. 273-282. Hier S. 274. = FT: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. (Aus einer 1953 geschriebenen Rezension von "Donadieu").

⁴⁰ Ebenda, S. 274. (Aus einer Rezension der "Herberge" von 1957).

⁴¹ So enthält die umfangreiche Rezensionensammlung des Innsbrucker Zeitungsarchivs nur wenige Besprechungen der Gesamtausgabe des Styria-Verlags.

⁴² Kathrein, Karin: Wie aus Faszination fromme Erbauung wird. Fritz Hochwälders "Donadieu" [...] im Akademietheater. - In: Die Presse (Wien), 24.11.1980.

Zum Unterschied von den meisten Staatsdichtern der fünfziger Jahre war Hochwälder freilich sensibel genug zu begreifen, daß seinen literarischen Verfahrensweisen die Stunde geschlagen hatte, und während jene sich einfach auf ihre Machtpositionen im Kulturbetrieb als ein Bollwerk gegen die Avantgarde, als Instanz der Entscheidungen über den Kanon verließen, bemühte er sich, eher zum Mißfallen seiner alten Freunde, um Erneuerung, experimentierte, zuerst in *Donnerstag* (1959), mit Form und Thema, wenn er sich da auch eher an ältere Formen des Theaters wie die Hanswurstiaden anlehnte und nicht "die moderne Dramatik dieser Zeit kopieren" wollte.⁴³ Die Bereitschaft, das Drama der geschlossenen Form auf diese Weise aufzugeben, zwingt aber trotz diesen Mustern zu einer Modifikation von Hagedstedts Urteil: "Konsequent wie kein zweiter deutschsprachiger Dramatiker der Nachkriegszeit hat sich Hochwälder jeder modernen Strömung des Theaters versagt."⁴⁴ Bezeichnend ein Detail: seinen Aufsatz *Über mein Theater* von 1966 veröffentlichte Hochwälder zuerst⁴⁵ in der kurzlebigen zweiten, nicht mehr von Henz herausgegebenen und nicht mehr im gleichen Ausmaß der Staatskunst verpflichteten Reihe von "Wort in der Zeit".⁴⁶ Am Artikel Wickenburgs von 1976 ist eben nicht nur das Lob für Hochwälders "wohltuenden Konservatismus" festzuhalten sondern auch das Bedauern über dessen Aufgabe durch den Autor.⁴⁷ Schärfer artikulierte Friedrich Torberg dieses Bedauern in einer Parodie des *Donnerstag* (um 1959)⁴⁸ und in einer Besprechung von *1003* aus dem Jahr 1964: "Fritz Hochwälder ist, seit er die Herberge seiner originären Bühnenbegabung verlassen hat, nun schon so weit in die Irre gegangen, so tief in den Dschungel ihm wesensfremder Ambitionen geraten, daß die Rettungsrufe seiner besorgten Freunde ihm nicht mehr ans Ohr dringen."⁴⁹

⁴³ Hagedstedt, Lutz: Fritz Hochwälder. - In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 6. (Stand: 1.8.1986).

⁴⁴ ebd., S. 2.

⁴⁵ Hochwälder, Fritz: Über mein Theater. - In: Wort in der Zeit 1966. H.3. S. 56-64. Die Redaktion erwähnt auf S. 2 ausdrücklich die Diskussionen, die durch den Himbeerpflücker ausgelöst worden sind.

⁴⁶ Zu den Gründungsumständen dieser Zeitschrift vgl. Hackl (Anm.23), S. 120ff.

⁴⁷ Wickenburg (Anm. 36.).

⁴⁸ Torberg, Friedrich: Der Herr Goedke und sein Firmling. Kein modernes Mysterienspiel. - In: FT: PPP. Pamphlete. Parodien. Post Scripta. München: Langen-Müller 1964. S. 243-246. = FT: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Zu dieser Parodie vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Die unheiligen Experimente. Zur Anpassung der Konvention an die Moderne. - In: Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei, Hubert Lengauer (Hgg.): Literatur der Nachkriegszeit und der 50er Jahre in Österreich. Wien: Bundesverlag 1984. S. 337-350. Hier S. 343. = Schriften des Institutes für Österreichkunde 44/45.

⁴⁹ Torberg (Anm.39), S. 280.

Vohl das geglückteste dieser Experimente, im übrigen sicherlich nicht gerade ein Avantgarde-, ja formal eher ein konventioneller Text⁵⁰, ist der 1965 "zufolge äußerer Einwirkung"⁵¹, also als Auftragsarbeit, für das Fernsehen und in Hinblick auf den Schauspieler Helmut Qualtinger - 4 Jahre nach dessen *Herrn Karl!* - geschriebene *Himbeerpflücker*, später auch mehrfach auf Bühnen gespielt. Das Stück war vor allem vom Thema her ein Verstoß gegen das 1965 freilich schon ins Wanken geratene alte Paradigma der Staatsdichtung der frühen Zweiten Republik, wobei übrigens eben der Fernsehauftrag für dieses Stück ein starker Beweis für die zunehmende Schwäche des bisherigen literarischen Voraussetzungssystems in Österreich ist; "es hatten Verschiebungen in der Öffentlichkeit stattgefunden, die die Muster der Vergangenheitsbewältigung der 50er Jahre abzulösen begannen."⁵²

Denn Hochwälder griff darin ein in Österreich nach 1945 lange tabuisiertes Thema auf, die mit eben jenem *Herrn Karl* begonnene Auseinandersetzung mit dem österreichischen Nationalsozialismus, doch unter einem anderen Aspekt als Merz und Qualtinger, nämlich dem einer für das damalige Österreich sehr charakteristischen kleinstädtischen Nostalgie nach dem Dritten Reich. Nun waren auch Hochwälders frühere historische Dramen mit verborgener politischer Aktualität gesättigt: wenn der Autor, noch vor Kriegsende, im *Heiligen Experiment* die Kaziken dem Jesuitenprovinzial nicht Gehorsam, sondern "Gefolgschaft" schwören läßt⁵³, ihnen also ein nationalsozialistisch konnotiertes Wort in den Mund legt, hat er damit zweifellos eine aktuelle Anspielung beabsichtigt. (Auf diese Stelle habe ich schon einmal aufmerksam gemacht, ohne damit auf Beifall zu stoßen; es handelte sich um einen Beitrag zu einem Programmheft für eine Aufführung des *Heiligen Experiments*, mit der, was ich nicht wußte, ein Jubiläum des Jesuitenordens gefeiert werden sollte.⁵⁴) Auch *Donadieu* konnte man als eine Parabel um das jüdische Leid und um die Aussöhnung nach 1945

⁵⁰ Als solchen, nämlich als Rückkehr von "glücklosen Ausflügen ins Abstrakte" zum "alten Theaterinstinkt" hat ihn in einer Besprechung von 1965 Torberg, ebenda, S. 282, begrüßt.

⁵¹ Hochwälder, Fritz: Über mein Theater (1966, Anm.6), S. 99.

⁵² Roessler (Anm. 28), S. 196.

⁵³ Hochwälder, Fritz: Das Heilige Experiment (I/1). - In: F.H.: Dramen I. Graz: Styria 1975. S. 83-140. Hier S. 86.

⁵⁴ Scheichl, Sigurd Paul: "Und Ihr haltet Euch noch immer für unschuldig?" Zum Verständnis von Hochwälders "Heiligem Experiment". - In: Tiroler Landestheater. Spielzeit 1991/92. (Programmheft) Nr.2: Fritz Hochwälder: "Das Heilige Experiment". S. 6-10.

lesen.⁵⁵ Was Schoß über das *Heilige Experiment* schreibt, gilt im wesentlichen für alle Hochwälder-Dramen der vierziger und fünfziger Jahre:

Nicht im mißverstandenen Ewigkeitswert der dargestellten menschlichen Probleme, sondern in ihrer aktuellen zeitgenössischen Beziehung zur Gegenwart der Kriegs- und Nachkriegszeit lag die besondere Wirkung dieses Stückes.⁵⁶

Im *Himbeerpflücker* haben wir es aber nun eben nicht mehr mit verborgener, sondern mit unmittelbarer Aktualität zu tun: das Stück spielt zu der Zeit, in der es auch aufgeführt worden ist. Hochwälders "Komödie" ist so ein gewichtiger Vorläufer der dann spätestens in den achtziger Jahren so stark ausgeprägten realistischen, engagierten Linie der Gegenwartsliteratur aus Österreich, den ich beispielsweise Ungers *Zwölfläuten* wie den meisten Stücken Felix Mitterers durchaus vorziehe. Besonders positiv bewertet der marxistische Literaturwissenschaftler Schoß diese Entwicklung des Dramatikers: "Nach der vornehmlich gleichnishaften Gestaltung von zumeist historischen und legendären Stoffen kam Hochwälder in seiner nächsten Schaffensphase, die in der ersten Hälfte der sechziger Jahre einsetzte, zu einer neuen Qualität seines dramatischen Werkes. Sie besteht in einer konsequenten Hinwendung zur Gegenwart und einer eindeutigen Politisierung."⁵⁷ Schoß nennt den *Himbeerpflücker* "einen Höhepunkt nicht nur im Gesamtwerk dieses Autors, sondern auch der österreichischen Dramatik dieser Jahre."⁵⁸

Der Literaturwissenschaftler begründet sein Urteil allein mit der Thematik der Komödie. Aber obwohl die Dramaturgie dieses Stücks sich wieder, und zwar recht geschickt, an einem klassischen Modell orientiert - hier konkret an Gogols *Revisor*⁵⁹, wie seinerzeit im *Flüchling* an Schönherrns *Weibsteufel*⁶⁰ und im *Öffentlichen Ankläger* sowie wenig später im *Befehl am Ödipus* -, experimentiert Hochwälder hier doch insofern auch mit der Form, als er einerseits, einige Jahre vor Kroetz, auf die in Österreich damals kaum noch lebendige Volksstücktradition zurückgreift und andererseits trotz der Verwendung der drei Einheiten ein Drama der offenen Form schreibt.

⁵⁵ vgl. Beer, Otto F.: Unterwegs zur Klassik. Das Burgtheater setzt sich für Hochwälder ein. - In: Süddeutsche Zeitung, 3.12.1980.

⁵⁶ Schoß (Anm. 11), S. 485.

⁵⁷ Schoß (Anm. 11), S. 490.

⁵⁸ Schoß (Anm. 11), S. 490.

⁵⁹ Schoß (Anm. 11), S. 492.

⁶⁰ Thieberger (Anm. 3), S. 278.

Vor allem - das hängt mit dieser Entscheidung für eine offene Form zusammen gebraucht Hochwälder hier Sprache anders, kritischer als seine Zeitgenossen. Er verzichtet auf die gepflegte, aber etwas fahle und zwischen den Figuren wenig differenzierende konventionelle Hochsprache seiner Erfolgsdramen - von denen man beim Wiederlesen immer wieder überrascht ist, daß sie doch nicht in Versen geschrieben sind - und versucht, seinen Figuren eine Sprache in den Mund zu legen, von der der Autor sich distanziert und von der, in der Intention des Autors, auch das Publikum sich distanzieren soll. Rudolf Weishappel⁶¹ hat in seiner Rezension der ersten Sendung im Österreichischen Fernsehen diese Seite des Stücks klar erkannt: "In den ersten zehn Minuten des Spiels dachte ich mir: 'Was hat der Hochwälder nur? Diese Leute reden ja ununterbrochen Zeitungsphrasen aus jener "glorreichen Zeit". Das liegt doch unter dem Niveau des Autors!' Aber mit der zunehmenden Handlungsverdichtung wurde der Sinn der hier angewandten Technik völlig klar. Man wurde an die *Letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus erinnert." Dieser fällt auch Hilde Spiel in ihrer Rezension als Vergleich ein⁶², und an ihn erinnert Hochwälder selbst, in einem Brief an den Regisseur der Leipziger Inszenierung, Hans Michael Richter:⁶³

[...] die Leitlinie wäre der Satz von Karl Kraus aus den "Letzten Tagen der Menschheit": "Aus Tod wird G'spaß!", wobei die Umkehrung für Stück und Inszenierung noch richtiger und wichtiger ist: "Aus G'spaß wird Tod!" [...] Wichtig und wesentlich bleibt, daß das 'Engagement' des Stückes deutlich herauskommt - die Denunziation des Nazitums nicht von gestern, sondern von heute!

Auch Ulrich Weinzierl denkt offensichtlich an die formalen Innovationen im *Himbeerpflücker*, wenn er 1981 in einem Geburtstagsartikel die Komödie mit Horváth in Verbindung bringt.⁶⁴

Kurz zur Fabel des Stücks⁶⁵: im Jahre 1945 hat in Bad Brauning, irgendwo in Österreich, der Ortsgruppenleiter Steisshäuptl zwei Kisten mit Zahngold aus dem Konzentrationslager an sich gebracht, dessen grausamer Kommandant im Ort nur unter dem Namen 'Himbeerpflücker' bekannt war; mit diesem Geld hat sich der alte Natio-

⁶¹ Weishappel, Rudolf: Gespenster. - In: Kurier (Wien), 12.4.1965.

⁶² Spiel, Hilde: Alte Kämpfer in Bad Brauning. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.4.1965.

⁶³ Brief vom 19.9.1966, aus einem Programmheft der Städtischen Theater Leipzig zum "Himbeerpflücker" von 1966 zitiert bei Schoß (Anm.11), S. 493.

⁶⁴ Weinzierl: Fritz Hochwälder zum Siebzigsten. An Horváth erinnert in Zusammenhang mit dem "Befehl" auch Hilde Spiel (Hochwälders Lehrstück "Der Befehl" / Uraufführung im Burgtheater. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.3.1968).

⁶⁵ Alle Zitate im Text nach Hochwälder, Fritz: Der Himbeerpflücker. - In: Fritz Hochwälder: Dramen II. Graz: Styria 1975. S. 211-276.

nalsozialist wirtschaftlich saniert und ist zum Bürgermeister aufgestiegen. Die Handlung setzt damit ein, daß Baumeister Ybbsgruber, der "Oberstleutnant", gehört hat, einem Kriegsverbrecher müsse zur Flucht über Bad Brauning verholffen werden. Als dann tatsächlich ein Unbekannter eintrifft, halten ihn die Honoratioren des Orts aufgrund einer falschen Erinnerung des Gasthausdieners für den Himbeerpflücker, während es sich in Wahrheit um einen kleinen Einbrecher handelt. Der Versuch einiger anderer ehemaliger Parteigenossen, sich mithilfe erhoffter Enthüllungen des ehemaligen KZ-Kommandanten am Bürgermeister zu rächen, scheitert; der schlaue Fuchs, der über alle etwas weiß, triumphiert am Ende, insbesondere als er erfährt, daß der wirkliche Himbeerpflücker zwar gefaßt worden ist, aber Selbstmord begangen hat, ehe er etwas über die Kisten mit dem Zahngold hätte sagen können.

Hochwälder verwendet in diesem Stück manche Verfahrensweisen des traditionellen volkstümlichen Theaters, so etwa sprechende Namen für den Ort und, besonders geglückt, für die Hauptfigur, den Bürgermeister. Der Name Steisshäuptl suggeriert eine Verbindung von Steiß und Kopf, von Schlaueit (freilich auch Skrupellosigkeit) und elementarer Vitalität, und in der Tat ist dieser Mann durch seinen Instinkt und seine Energie den anderen rechtslastigen Geschäftemachern weit überlegen, bis zu einer Gefährdung des Gleichgewichts zwischen den Figuren in diesem Stück, da Steisshäuptl durch diese Vitalität in den Zuschauern fast zuviel Sympathie auszulösen vermag.

Als verwandte Verfahrensweise ist hier auch das gelegentlich gebrauchte Wortspiel zu nennen, etwa wenn der Gasthausdiener Zagl die Betrunkenheit des Bürgermeisters als einen "ehemaligen Machtrausch" (S. 259) bezeichnet, wobei die Komik einerseits dadurch entsteht, daß das Attribut zum Bestimmungsglied des Kompositums paßt und nicht zum Grundwort, andererseits durch die damals in Österreich gängige Bezeichnung 'Ehemaliger' für Menschen, die der NSDAP angehört hatten.

In der Nestroy-Horváth-Tradition des Volksstücks steht der Jargon, den Hochwälder den Figuren, vor allem den 'gebildeten', in den Mund legt, dem Arzt Schnopf und noch mehr dem Schuldirektor Huett, die sich so gut wie ausschließlich in hochsprachlichen Frasen ausdrücken. Wenn Huett "sich in eine Vision" "steigert", klingt das so (219f.):

Und was wäre geschehen, wenn man mit uns nach Lust und Laune hätte umspringen können, [...] Man hätte uns in ferne, unwirtli-

che Gefilde verschleppt, nach Rußland und Amerika, niemand wäre verschont geblieben, die heimatliche Erde wäre verödet, und jene dunklen Gestalten, die der Himbeerpflücker noch am Leben gelassen hat, würden heute sadistisch die Knute über uns schwingen, vor meinem geistigen Auge sehe ich die triumphierenden Fratzen dieser Untermenschen [...]

Hochwälder läßt darauf (S. 221) in der Figurensprache einen ironischen Kommentar folgen, in Repliken des Arztes Schnopf und des etwas lächerlichen, wenig gebildeten Gasthausdieners Zagl:

SCHNOPF: Er steigert sich hinein, der Herr Schuldirektor, dagegen gibt es kein Argument.

ZAGL: Ja, das ist die Bildung.

Der gleiche sprachliche Kontrast, der deutlich macht, daß die 'Gebildeten' in stärkerem Ausmaß das Objekt von Hochwälders Satire sind als der unkultivierte Aufsteiger Steisshäuptl, findet sich gegen Ende des Stücks, als die enttäuschten Altnazis und zugleich enttäuschten Gauner endgültig zur Kenntnis nehmen müssen, daß der vermeintliche KZ-Mörder nur der schäbige Verbrecher Kerz ist und daß sie sich umsonst geängstigt oder gefreut haben (S. 275):

HUETT: Bedenken Sie: wer war noch immer an allem schuld? (*Näher:*) Die Visage ist mir sofort verdächtig vorgekommen. Krummnase, Schädelform, Haaransatz - alles weist eindeutig auf einen Angehörigen der semitischen Fremdrasse hin, die unserm Volk allzeit zum Verderben gereichte -

YBBSGRUBER: Was - ein Jud?

HUETT: Als gewiegter Rassenforscher schließe ich jeden Zweifel aus.

STADLMEIER: Ein Jude also ...

STEISSHÄUPTL *zerknirscht*: Ein ganz gewöhnlicher Jud ...

Der Schuldirektor umschreibt das Vorurteil der anderen mit scheingelehrten Worten: daß sie das Gleiche bedeuten wie das dann von den anderen je nach sozialem Status wiederholte "Jud" und "Jude" klagt konzentriert die rechtfertigende Funktion der Rassenlehre an - und damit die Schuld der Intellektuellen, die solche rechtfertigenden Theorien geliefert haben.

Noch ein drittes Beispiel soll zeigen, wie Hochwälder in den Mikrostrukturen des Dramas die Sprache der Figuren als satirisches Medium einsetzt. Fabrikant, Baumeister, Arzt und Schuldirektor erkennen, daß der zum Bürgermeister avancierte ehemalige Bierfahrer erfolgreicher als sie mit dem vermeintlichen Himbeerpflücker verhan-

delt hat, und sehen ein, daß sie von ihm abhängig sind. Sie müssen also mit ihm reden und ihn wieder versöhnlich stimmen (S. 264):

YBBSGRUBER: Ja, aber ein Hund ist er doch - ich mein': der Steisshäuptl.
STADLMEIER: Meine Herren - auf nach Canossa!

Hier wird wieder die Fragwürdigkeit einer Bildung deutlich, die letztlich nur Bosheit und Verlogenheit übertüncht. Noch treffender ist die folgende Passage, die im gleichen Zusammenhang steht (S. 265):

STADLMEIER [zu *Steisshäuptl*]: Seien Sie nicht starrsinnig, lassen Sie Milde walten, Sie sehen: wir sind zu jedem Opfer bereit, wie einst die Bürger von Calais [...]
[...]

STEISSHÄUPTL *nachdenklich*: ... Calais ... das ist dort, wo man über'n Kanal fährt und speibt...

Hochwälders Verfahrensweise ist hier also die uns in der Literatur Österreichs von Kraus und Horváth her bekannte, schon bei Kürnberger nachweisbare entlarvende Imitation von Frasen - hier in der Figurensprache - , die vor allem in den achtziger Jahren bei vielen kritischen Autorinnen und Autoren wiederaufgenommen worden ist. Eine Vorwegnahme des neuen Paradigmas, nicht die erste, ist auch die Verwendung von bisher stilistisch tabuisierten Wörtern, wie eben "speiben", das man sich bei Mell oder Fussenegger nicht recht vorstellen könnte.

Das Wort "speiben" ist an dieser Stelle, im Kontrast zur Bildungsanspielung, auch ein Kommentar zum Verhalten der akademisch gebildeten Honoratioren, das ja nun wahrhaftig 'zum Speiben' ist, ein Figuren- wie auch ein Autorkommentar. Denn diese Umdeutung von Calais dient nicht der Darstellung des Bürgermeisters als einer ungebildeten und daher potentiell komischen Figur, sondern sie zeigt ihn als einen auf dem Boden der Realität stehenden Menschen, dem zu Calais zuerst das Handfeste, die Geografie, einfällt; aber die Assoziation zum Erbrechen soll wohl auch ein als unbewußt zu verstehendes Urteil Steisshäuptls über die feigen Gesinnungsgenossen - deren Feigheit er im nächsten Satz zu einer siegessicheren Erpressung nützt - zum Ausdruck bringen. Daß das Verb, das im Kontext ja nicht bildlich gemeint ist, von den Zuschauerinnen und Zuschauern in diesem Sinn bildlich verstanden werden muß, macht die Stelle auch zu einem Autorkommentar.

Derartige dramatische Ironie durch den Kontrast zwischen Figurensprache und Wissen des Publikums ist in dem Stück überhaupt häufig. Das ergibt sich einerseits aus der Tatsache, daß die Brauninger Kerz für den Himbeerpfücker halten, andererseits sind diese Stellen häufig implizit-auktoriale Kommentare. Diese an sich alte Verfahrensweise des Dramas wird hier über die dramaturgischen Notwendigkeiten der Verwechslungskomödie hinaus in einer Dichte eingesetzt, die fast schon zur Sprengung der Illusion führt und damit als innovatives Element gesehen werden muß.

Gleich am Beginn, als das Publikum die Ironie noch gar nicht durchschauen kann, heißt es, daß die grellrot gefärbten Haare seiner Tochter - Sieglinde - Steisshäuptl zur Weißglut reizen werden, denn (S. 213):

ZAGL: [...] Wenn es um die Moral geht, ist er eisern, als Witwer und Bürgermeister, [...]

Ähnlich ist zu bewerten, wenn Ybbsgruber bei seinem ersten Auftritt im Lokal nach dem abwesenden Gastwirt und Bürgermeister Steisshäuptl fragt: "[...] ja so, im Amt noch [...]" (S. 215), zumal es sich dabei um eine im österreichischen Deutsch für den 'Aufenthalt in der Dienststelle' eher nicht gebräuchliche Wendung handelt. Hier ist die implizit-auktoriale Doppeldeutigkeit auch schon im Kontext deutlich, da wir bereits wissen, daß wir es mit alten Nationalsozialisten zu tun haben, die eigentlich nicht mehr 'im Amt' sein sollten.

Als im weiteren Verlauf des Dialogs Sieglinde (S. 219) nach ihrem Vater fragt: "Ist er schon da?" ruft der Hoteldiener Zagl, die komische Figur, entsetzt aus: "Unverändert!"; er meint damit die roten Haare der jungen Frau (die übrigens eine wenig überzeugende Figur ist), aber das Publikum kann und soll wohl die Stelle auch auf Steisshäuptl und allenfalls seine Freunde beziehen.

Das steigert sich dann in den Schlußszenen, nachdem Kerz als Einbrecher entlarvt worden ist, zur großen Empörung der Brauninger Moralisten, etwa Steisshäuptls selbst: "Menschen gibt's ... (*Erschüttert*) Man blickt in einen Abgrund." (S. 273)

Das leitmotivisch durchgehende Spiel mit dem Wort "Held" ist in diesem Zusammenhang ebenfalls zu erwähnen, das zuerst von Kerz' alternder Geliebten für den in ihren Augen feigen Verbrecher verwendet, dann aber im Zusammenhang mit den nationalsozialistischen Tätern gebraucht wird (S. 226, 229, 234: "das Heroische", 250,

260, 271, 272); "Herr" und "Herrenmensch" sind als parallele Ausdrücke ebenfalls zu beachten.

Diese Stellen müssen als Belege für die sprachliche Sicherheit Hochwälders genügen, dem einerseits eine entlarvende Kontrafaktur der verlogenen Sprache des Nationalsozialismus gelingt und der andererseits durch die häufige Verwendung von dramatischer Ironie im Sinne der Beispiele ein kommentierendes Element in sein Drama einzubauen vermag. Es schien mir wichtig, dieses oft unterschätzte Sprachbewußtsein Hochwälders ein bißchen deutlicher herauszuarbeiten, das bei einem Autor, der sich stets auf Nestroy und Raimund beruft - "Die Tradition, der ich mich zugehörig fühle, ist die des Wiener Volkstheaters."⁶⁶ - , auch nicht überraschen sollte. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an die Szene zwischen Fouquier-Tinville und dem Henker Sanson im *Öffentlichen Ankläger* (I/5) mit ihren aus Sansons Beruf bezogenen Wortspielen, an Hochwälders explizite Überlegungen über die "Sprachverhunnung" durch das Orgien feiernde "Überkandidelte"⁶⁷ in einem seiner Essays und auch an die kräftige und witzige Sprache seiner wenigen essayistischen Prosatexte.⁶⁸ Auffällig ist, daß die -überwiegenden - negativen Rezensionen von Aufführungen des *Himbeerpflückers* auf diesen redekritischen Gesichtspunkt überhaupt nicht eingehen. Ist es denkbar, daß er in den (Bühnen) Aufführungen untergegangen ist?

Freilich ist dieses Niveau des Umgangs mit Sprache im *Himbeerpflücker* nicht ganz durchgehalten; so lautet eine Bühnenanweisung zur Figur des Fabrikanten Stadlmeier: "([...] *drückt sich im allgemeinen gewählt und ruhig aus.*)" (S. 242), doch kommt es zu einer sprachlichen Differenzierung zwischen den Figuren eigentlich kaum, und Hochwälder verzichtet für das Milieu des Stückes vielleicht zu sehr auf dialektale Elemente - was ihm freilich andererseits ermöglicht, ein Wort wie das zitierte "Speiben" durch den hochsprachlichen Kontext besonders wirksam hervorzuheben. Denkbar wäre immerhin, daß der Dramatiker gerade bei diesem Stück, dessen Erstbesetzung im Fernsehen er ja beim Schreiben bereits ungefähr kannte, an die Realisierung der Rollen durch die Schauspieler dachte; Qualtinger mag den Steisshäuptl durchaus mit einer starken lokalen Färbung gesprochen haben.

⁶⁶ Hochwälder: *Über mein Theater* (Anm. 6), S. 93.

⁶⁷ Hochwälder: *Vom Versagen* (Anm. 31), S. 63.

⁶⁸ Auf deren Qualitäten weist z.B. François Bondy in seinem Nachruf hin: Im Exil. Zum Tod von Fritz Hochwälder. - In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.10.1986.

Steisshäuptl spricht zwar gelegentlich derber als die Huett und Schnopf, hat aber auch ganz ähnlich verlogene klingende hochsprachliche Repliken, etwa "[...] das Entscheidende ist die Treue ..." (S. 259). In ihrer Sprechweise ist die Hauptfigur, die als ehemaliger Bierfahrer nicht zur Bildungsschicht gehört, von deren Repräsentanten nicht so abgesetzt wie durch ihre sonstige Dominanz. Denn im Stück - und wahrscheinlich erst recht in einer Aufführung mit Qualtinger - stimmt, was Zagl von Steisshäuptl sagt: "Eine Führernatur." (S. 230) und was dieser im Rausch von sich selbst behauptet: "Ich bin eine Naturgewalt" (S. 256). Als solche verhält sich der Bürgermeister vor allem auch in seiner großen Szene, dem Trunkenheitsexzeß am Ende des II. Akts; als "Naturgewalt" wirkt er auch gegenüber den anderen, die am Versuch scheitern, ihn mithilfe des vermeintlichen Himbeerpflückers auszutricksen. Diese Kraft reicht sogar dazu aus, sich am Ende die Bildungsbrocken der Bad Brauner Intelligenz anzueignen; nicht zufällig läßt Hochwälder den Bürgermeister nach der Nachricht über den rechtzeitigen Selbstmord des KZ-Kommandanten die letzten Worte des Stücks - "(*strahlend*)" - auf lateinisch sagen: "in memoriam!" (S. 276).

Die Figur des vergleichsweise primitiven Steisshäuptl ist den anderen durch Schläue und Instinkt so überlegen, daß sie fast schon wieder sympathisch wirkt und kaum als Hauptobjekt der antifaschistischen Satire aufgefaßt werden kann. Steisshäuptls Gegenspieler sind so mittelmäßig, daß eine Identifikation mit ihnen, aber auch mit dem kleinen Gauner Kerz eigentlich nicht möglich ist. Gerade in dieser Zeichnung der Figur Steisshäuptl, die eben nicht nur ein antinationalsozialistischer Popanz ist, scheint mir eine besondere Qualität des *Himbeerpflückers* zu liegen: die Satire wird durch das differenzierte Eingehen auf die vitale Gestalt des Ortsgruppenleiters vor der plakativen Einseitigkeit bewahrt, die manche Rezensenten bei diesem Thema zu erwarten scheinen - insbesondere Otto Hochreiter⁶⁹, in dessen *Himbeerpflucker*-Verrissen von 1985 und 1986 des Rezensenten nomen omen zu sein scheint. Die Satire zielt eben nicht nur global auf die alten Nazis von Bad Brauning⁷⁰, sondern führt viel genauer vor, was passiert, wenn solche Gestalten auf eine "Führernatur" stoßen. Mit dem Triumph Steisshäuptls hat selbstverständlich keineswegs verwirrenderweise "das Dritte

⁶⁹ Hochreiter, Otto: Im Bezirkstheatermuseum. "Der Himbeerpflucker" als Volkstheaterproduktion. - In: Die Presse, 5.1.1985; ganz ähnlich: Ein obszönes Theater. Hochwälders "Himbeerpflucker" im Volkstheater, ebd., 24.3.1986.

⁷⁰ vgl. Hans Weigels Beobachtung, daß Hochwälder in seinen Dramen nie "Recht und Unrecht schematisch einzelnen Kontrahenten des dramatischen Prozesses" zuordnet; Weigel: Vorwort. (Anm. 37), S. 9-20. Hier S. 16.

Reich - auf der Bühne - den Endsieg errungen."⁷¹ Vielmehr warnt Hochwälder vor diesem Endsieg, denn in der Gestalt dieses naiven und brutalen Opportunisten, der die Bourgeoisie unter seine Knute zwingt, der aber nicht so erbärmlich ist wie seine Mitläufer, beschwört er eindringlich die Gefahr des starken Mannes herauf; das Publikum, das wie die gebildeten und gutbürgerlichen Gegenspieler des ehemaligen Ortsgruppenleiters der Faszination durch den vitalen Steisshäuptl erliegt - bis hin zur Eroberung ihrer Bildungssprache durch ihn am Ende des Stücks - und seiner Gewalttätigkeit nicht widersteht, muß sich, wenn es sich darüber klar wird, was der Wirt vom "Weißen Lamm" alles getan hat und tut, die Frage stellen, ob es selbst nicht in der Realität womöglich auch der Faszination durch eine solche "Naturgewalt" anheimfallen könnte. In Adornos Formulierung: "Das Publikum muß der Suggestion des Stückes selbst widerstehen, wenn es das Stück verstehen will, sich dem Bann überantworten, um das Entsetzen des Gemütlichen zu spüren und ihm dadurch abzusagen."⁷²

Zu einer solchen Deutung des Stücks paßt einerseits die Parallele zur explizit vorgeführten Faszination der ehemals nationalsozialistischen Honoratioren durch den Himbeerpflücker selbst, andererseits auch die freilich heikle, aber doch nicht mißlungene Szene am Ende des 1. Akts, in der Steisshäuptl vom Nationalsozialismus zu schwärmen beginnt (S. 234f.):

STEISSHÄUPTL: [...] Das Überwältigende, Heroische, da dürfen dunkle Punkte keine Rolle spielen, achttausend Opfer und so [...] Was war man damals, und was ist man jetzt? - Reich, aber, vom Idealen her betrachtet, ein Dreck! [...] damals haben wir den Alltag vergessen, nein: er hat uns vergessen, er war keiner, die Fanfaren, der Fahnnenschmuck, die Standarten, [...] der Atem der Geschicht, - und plötzlich ist alles wieder da, mit einem Schlag bin ich wieder der alte, junge Kämpfer (...); ich möchte weitermarschieren, und wenn alles in Scherben fällt! [...]

ZAGL [...] : ... und morgen die ganze Welt ...

Diese Stelle, der Hochwälder eine Replik voranschickt, in der Steisshäuptl "elegisch" von Sieglindes verstorbener Mutter spricht (S. 232), könnte fast als beschönigend aufgefaßt werden; sie hat aber vor allem damit zu tun, daß der Autor

⁷¹ Konstantinovic, Zoran: "Kann die Freiheit überleben ...?" Zu einem Schlüsselbegriff im Werk Hochwälders. - In: Die Presse (Wien), 30.5.1981.

⁷² Adorno, Theodor W.: Reflexion über das Volksstück (1965). - In: TWA.: Noten zur Literatur. Frankfurt/M. 1981. S. 693f. Hier S. 694. = suhrkamp taschenbuch wissenschaft 355. Insgesamt kann dieser für ein Programmheft zur Zürcher Aufführung des "Himbeerpflückers" bestimmte Aufsatz über das Volksstück im allgemeinen und Hochwälders Komödie im besonderen aber nicht recht überzeugen.

seinen Ortsgruppenleiter nicht ganz ohne Motivation kann und will handeln lassen. Das Vorhandensein einer solchen scheinbar uneigennützigen Motivation - die Gegenspieler haben nur materielle Interessen - ist freilich ein weiteres Element der Sympathienlenkung, das dazu beiträgt, den Bürgermeister nicht nur als Karikatur erscheinen zu lassen. (Wobei nach allem, was wir aus dem Stück erfahren, Steisshäuptl nur Vermögensdelikte begangen hat, nicht aber, wie Huett, Schnopf und der Postenkommandant, an Verbrechen gegen das Leben anderer Menschen beteiligt war.)

Das unvollständige Zitat des nationalsozialistischen Lieds an diesem Aktschluß nimmt als versteckter Autorkommentar viel von der scheinbaren Verklärung der Hitler-Ära in dieser Replik zurück. Denn durch Zagls "verträumt" gesprochenen Satz, in dem sich die Scherben auf die Welt beziehen, deren Zerstörung in Kauf genommen wird, wird die ganze Bedrohlichkeit dieser Reminiszenzen überdeutlich, damit auch die ganze Gefährlichkeit des Alt-Ortsgruppenleiters.

Wenn Hochwälder selbst Steisshäuptls Replik: "Wenn der Hitler den Krieg nicht verlor'n hätt, wär er noch heut' mein Führer ..." (S. 259) als Kernsatz des *Himbeerpflückers* ansieht⁷³, so läßt sich das, bei aller gebotenen Skepsis gegenüber Selbstinterpretationen von Autoren, recht gut mit diesem Verständnis der Hauptfigur als einer kleinstädtischen Variante der "Führernatur" in Verbindung bringen, die nicht nur durch Bosheit, sondern auch durch irregeleitete Begeisterung charakterisiert ist. Für die Satire ist es dabei vielleicht weniger wichtig, daß man durch Steisshäuptl hindurch Hitler erkennt - dazu ist der scheinbar biedere Gastwirt trotz an Hitler erinnernden Sätzen wie "Die Vorsehung hat mich noch nie im Stich gelassen!" (S. 230) dann doch nicht teuflisch genug -, als daß man im Verhalten der Huett, Schnopf, Ybbsbrugger usw. das Versagen eines feigen und opportunistischen, verlogenen Losungen nachlaufenden österreichischen Bürgertums verurteilen lernt, dessen Moral und Bildung nicht ausreicht, um einem enthusiasmierten Bierfahrer zu widerstehen.

Dieser kritischen Absicht dient auch nachdrücklich der die Struktur des *Himbeerpflückers* bestimmende intertextuelle Bezug auf Gogols *Revisor*⁷⁴ (der auch - als Bezug auf eine klassische Satire - von vornherein den satirischen Charakter der "Komödie" unterstreicht). Denn im Vergleich wird deutlich, daß die russischen Provinznotablen

⁷³ Freund (Anm. 32)

⁷⁴ vgl. Esslin, Martin: Nachwort. - In: Fritz Hochwälder: Dramen III. Graz: Styria 1979. S. 299-307. Hier S. 302f.

immerhin vor einem Mann zittern, den die Behörden entsenden, um dem Recht Geltung zu verschaffen, die 'Persönlichkeiten' von Bad Brauning dagegen einen Verbrecher als Abgesandten einer Verbrecherorganisation fürchten oder sich seiner für ihre Zwecke bedienen wollen. Auch der Schluß gewinnt im Vergleich zu Gogol an Hoffnungslosigkeit: droht im russischen Lustspiel schließlich doch noch ein echter Revisor und damit ein möglicher Sieg des Rechts, ist durch den Tod des Himbeerpflückers bei Hochwälder der Triumph Steisshäuptls vollkommen.

Wenn in dem Stück auch manches andere nicht ganz gelungen ist - am problematischsten scheinen mir neben einigen möglichen Mißverständnissen die schwankhaften Elemente in Verbindung mit den Frauenrollen, aber die Figur des Einbrechers Kerz ist ebenfalls nicht unbedingt überzeugend - , so kann ich mich doch des Eindrucks nicht erwehren, daß diese "schwarze Komödie"⁷⁵ in der bis heute von den früheren Stücken geprägten Auseinandersetzung mit Hochwälder noch immer nicht gebührend anerkannt worden ist. Ulrich Weinzierl hat recht, wenn er in seinem Nachruf⁷⁶ den Schwerpunkt der Würdigung auf den *Himbeerpflücker*⁷⁷ und den *Befehl* sowie den *Öffentlichen Ankläger* setzt. Dieser Komödie kommt "[...] eine bedeutende Position innerhalb der demokratischen Literatur dieses Zeitraums"⁷⁸ in Österreich zu. Mit ihr ist es Hochwälder mehr als mit anderen Versuchen gelungen, die Grenzen des Paradigmas zu sprengen, in dem er zunächst seine großen Erfolge erlebte.

Es ist die Tragik seiner Rezeption, daß seine alten Freunde, die Hochwälder als Gegen-Brecht gebraucht oder mißbraucht haben, die Entwicklung zum *Himbeerpflücker* und gar zu den eher experimentellen Stücken nicht mitgemacht haben; sie dürften mit diesem Neuansatz, aus dem heraus er speziell in diesem Stück einen wichtigen Beitrag zu einer zeitkritischen Literatur in Österreich geleistet hat, überfordert gewesen sein. Für jene, die den Neuansatz hätten schätzen müssen, war er dagegen schon zu sehr als der Autor historischer Dramen mit aristotelischer Dramaturgie und als Hausautor des traditionalistischen Burgtheaters der Direktionen Rott und Häussermann abgestempelt, als daß sie sich mit ihm auseinandergesetzt hätten.

⁷⁵ Weinzierl, Ulrich: Schmerz auf der Zunge. Zwischen Formstrenge und Volksbühne: Zum Tode des österreichischen Schriftstellers Fritz Hochwälder. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.10.1986.

⁷⁶ ebd..

⁷⁷ Erstaunlicherweise geht Lutz Hagedstedt in seinem Artikel über Hochwälder (Anm. 43) auf dieses Stück überhaupt nicht ein.

⁷⁸ Schoß (Anm.11), S. 495.

Ohne den sympathischen Autor Fritz Hochwälder⁷⁹ überschätzen zu wollen, hätte ich doch gerne mit diesen Überlegungen gegen das allgemeine Vorurteil gezeigt, daß sich eine solche Auseinandersetzung lohnt, daß die Stücke dieses Dramatikers, auch die, wenn ich sie so nennen darf, klassizistischen der früheren Schaffensperioden keineswegs plakative Illustrationen zu Thesen sind, sondern durchaus die Vieldeutigkeit aufweisen, die wir von einem guten literarischen Text erwarten. (Im Ausland ist vielleicht auch der Hinweis nicht fehl am Platze, daß sich die Texte dieses wachen Beobachters seiner Zeit, auch wegen ihrer nicht allzu komplexen Struktur, als Lektüre für den Unterricht von Deutsch als Fremdsprache besonders gut eignen dürften, unter dem sprachlichen, unter dem landeskundlichen und sehr wohl auch unter dem literarischen Aspekt.)

Die Literaturwissenschaft ist nie in der Lage gewesen und wird nie in der Lage sein, einen vom Publikum abgelehnten Autor durchzusetzen, auch wenn sie ihn für noch so bedeutend hält. Das ist auch nicht ihre Aufgabe. Aber: "Ohne Gewicht gegenüber den Rezeptionsmechanismen der Massenmedien bleibt uns 'Wissenschaftlern' eine noble Aufgabe: der Welt mehr als ein Eintagsgedächtnis zu verschaffen."⁸⁰ Und da werden wenigstens wir in einem Rückblick auf die vierziger, fünfziger und sechziger Jahre der Literatur in Österreich Fritz Hochwälder doch den Platz einräumen müssen, der ihm gebührt.⁸¹

⁷⁹ vgl. die knappe menschliche Wertung des Autors durch Esslin (Anm.74), S. 307.

⁸⁰ Stieg, Gerald: Überlegungen zur Rezeption der österreichischen Gegenwartsliteratur in Frankreich. Am Beispiel Thomas Bernhards und Elias Canettis. - In: Sigurd Paul Scheichl, GS (Hg.): Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Französische und österreichische Beiträge. Innsbruck: Institut für Germanistik 1986. S. 231/248. Hier S. 246. = Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 21.

⁸¹ Abschließend danke ich meinem Kollegen Michael Klein dafür, daß ich in dem von ihm geleiteten "Innsbrucker Zeitungsarchiv" am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck die zitierten und viele andere für die Rezeption (und gelegentlich auch für die Interpretation) aufschlußreichen Hochwälder-Rezensionen und Interviews einsehen konnte.

Individuum und Revolte

Zu Manès Sperbers Romantrilogie "Wie eine Träne im Ozean"

Norbert Abels
(Frankfurt)

I.

Was haben sie uns heute noch zu sagen, die mutmaßlichen Apostaten, Renegaten, Abweichler, Dissidenten und Wahrheitssucher? Was erfahren wir aus Reglers *Ohr des Malchus*, aus Silones *Schule der Diktatoren*, aus Orwells *Katalonienbuch* oder aus Koestlers *Darkness at noon*? Was erfahren wir aus Manès Sperbers Romantrilogie über den Verrat der idealistischen Intellektuellen, die den Titel trägt: *Wie eine Träne im Ozean*? Das revoltierende Residuum dieser Romane bestand im Nachweis des letalen Ausganges von Utopien, wenn deren Geschäft in die Hände von Verwaltungsbeamten, Exekutoren des Gerichtsvollzuges, gerät. Sie machten auf der epischen Ebene darauf aufmerksam, daß den in der Literatur jahrhundertlang geschilderten Verbrechen aus Leidenschaft nun die Verbrechen aus Kalkül gefolgt sind. Daß die Verbrechen nicht mehr - mit Camus - "jene entwaffneten Kinder (sind), die zur Entschuldigung die Liebe anriefen", sondern daß es sich um gleichsam erwachsen gewordene Kinder handelt, die ein "unwiderlegbares Alibi" haben: die "Philosophie nämlich, die zu allem dienen kann, sogar dazu, die Mörder in Richter zu verwandeln"¹ Das Verbrechen in der Epoche seiner logischen Begründung: das ist das Thema all dieser Romane. Ist es ein überwundenes Thema? Nochmals Camus. "Da die Kraft der Liebe selten ist, bleibt der Mord aus Liebe eine Ausnahme und bewahrt jedesmal die Gestalt eines Einbruchs in die Ordnung. Sobald man aber, mangels Charakters, nach einer Doktrin rennt, sobald das Verbrechen anfängt, seine Gründe in der Vernunft zu suchen, wuchert es wie die Vernunft selber und nimmt alle Formen logischer Denkschlüsse an. Es war einsam wie der Schrei, jetzt ist es allgemein wie die Wissenschaft. Gestern gerichtet, erläßt es heute Gesetze."²

¹ Camus, A.: Der Mensch in der Revolte. - Hamburg 1963, S. 7.

² ebd..

Werfen wir einen Blick auf die neueste Zeit, die Epoche nach dem Zusammenbruch der totalitären Systeme im Osten. Tun wir es unter Verweis auf Václav Havels Wort von der Unteilbarkeit des Schicksals der Welt. Wir entdecken, daß die Krise unserer Welt sich nicht mehr bezieht auf den Oppressionsstaat sowjetischen Gepräges. Was aus dessen Atomisierung noch hervorstach, erscheint genauso bedrohlich wie die im Großbrand eskalierenden Pauperisierungserscheinungen des Westens. Daß dem Ganzen jetzt die Herrschaft der Partikel folgt, erscheint ausgemacht. Die Krise unserer Welt hat dennoch tiefere Wurzeln, sagt Havel, denn uns droht "die Gefahr der Eschatologie des Unpersonellen, des Strebens nach unpersönlicher Macht und Herrschaft gigantischer Maschinen und Monstren, die der menschlichen Kontrolle entgleiten, so daß auch auf dieser Seite die Welt ihre menschliche Dimension verliert".³

Werfen wir auch einen Blick auf die Schauplätze des Sperberschen Romans: Etwa das Berlin der dreißiger Jahre, heute wieder Hauptstadt und abermals durchtobt von Aufmärschen, vor allem im preußischen und mecklenburgischen Umland. Schauen wir auf das ehemalige Jugoslawien, dessen Untergang Sperber nicht erlebt hat, obwohl er ihn im Roman mit größter Eindringlichkeit bereits vorweggenommen hat. Der Roman handelt auch vom scheinbar unausrottbaren Antisemitismus in Polen, davon, wie jüdische Widerstandskämpfer ausgeliefert werden. Heute erstarkt in Rußland wie in Polen wieder der Antisemitismus. Genausowenig wie der mutmaßliche Tod Gottes die Frage nach dem Sinn des Ganzen in unmetaphysische Gefilde zu transformieren vermochte, löst der Zusammenbruch der absoluten Systeme die Frage nach der Bewältigung der jetzigen katastrophalen Situation ohne Anleihe bei Wertvorstellungen, um deren Erhalt bereits die erwähnten Romane kämpften. Sie sind nicht dadurch obsolet geworden, daß die Welt sich verändert hat. Und: hat sie sich verändert? Und: Wie hat sie sich verändert?

Dem autobiographischen Aspekt des Romans soll hier nicht nachgegangen werden. Bekannt ist, daß Sperber mit seiner Familie 1916 nach Wien kam, daß ihn aber die Erinnerung an das galizische Shtetl Zablotow bis zu seinem Lebensende niemals verlassen hat, sich im Gegenteil äußerst produktiv in seinem Lebenwerk niederschlug. Wichtig in Wien wurde seine Position als Schüler und Mitarbeiter bei dem Individualpsychologen Alfred Adler. Zusammen mit Alice Gerstel-Rühle versuchte Sperber, die

³ Havel, V. - In: Knjizevna rec. 1987, 1. Juni

Wechselwirkung von Psychologie und Marxismus nachzuweisen. Später wurde er überzeugter Kommunist. Nach kurzer Schutzhaft emigrierte er im Jahre 1933 über Jugoslawien nach Paris, wo er schriftstellerisch äußerst produktiv wurde. Zu nennen ist vor allem der im frühen Herbst 1937 entstandene Essay *Zur Analyse der Tyrannis*, ein Buch, das - vom individualpsychologischen Gesichtspunkt - die Beziehung von Führer und Masse hinterfragt, ohne auch nur ein einziges Mal die Namen Hitler oder Stalin zu erwähnen. "Die Tyrannis, das ist nicht nur der Tyrann, allein oder mit seinen Komplizen, sondern auch die Untertanen, seine Opfer, die ihn zum Tyrannen gemacht haben". Sperber weist nach, daß eine Macht, die mit dem Schrecken begonnen hat, auf ihn niemals mehr verzichten darf, wenn sie nicht untergehen will. "Das totalitäre Regime arbeitet stets mit der ultima ratio. Es macht aus jeder Frage eine Frage auf Leben und Tod".⁴ Das Buch wird totgeschwiegen, übrigens auch von den bürgerlichen Zeitungen der Emigration. Sperbers Austritt aus der Kommunistischen Partei wird darin gleichsam fundiert. Sperber wird für die Genossen eine persona non grata. Sein Leben wird gefährlich.

Sperber nimmt auf französischer Seite, in der Legion, am Weltkrieg teil, flüchtet nach der Niederlage in die Schweiz, kehrt 1945 nach Paris zurück, wo er bis zu seinem Tod am 5.2.1984 lebt und arbeitet.

Sein episches Hauptwerk ist die Romantrilogie *Wie eine Träne im Ozean*, das er zu Beginn der vierziger Jahre in Angriff nahm. Das erste Buch, geschrieben in Cagnes sur Mer, Zürich und Paris wurde 1948 beendet. Es hieß: *Der verbrannte Dornbusch. Tiefer als der Abgrund*, das zweite Buch, entstand zwischen 1949 und 1950 in Paris; ebenso das dritte Buch: *Die verlorene Bucht*, geschrieben 1950 und 1951. Um dieses große Epos soll es uns heute gehen. Nur erwähnt seien die tiefgründigen essayistischen Schriften Sperbers, die diesen Roman flankieren, darunter die Abhandlung: *Alfred Adler oder das Elend der Individualpsychologie* (1970), die *Essays zur täglichen Weltgeschichte* (1967) oder Sperbers Auseinandersetzung mit dem Genozid: *Churban oder die unfaßbare Gewißheit* (1971). Sperbers Trilogie wurde je nach ideologischer Perspektive entweder nicht zur Kenntnis genommen oder als epochaler politischer Roman apostrophiert. Prägnantere Würdigungen kamen von André Malraux, der davon sprach, daß uns in diesem Werk "todbringende Wahrheiten" begegnen, "die zu Leiden-

⁴ Sperber, M.: *Zur Analyse der Tyrannis*. - Wien 1975, S. 83.

schaften und Schicksalsmächten wurden". Arthur Koestler, der Weggenosse und Leidsbruder Sperbers, schrieb:

"Dieser Roman hat gewiß Schwächen, die ich um so entschuldbarer finde, als sie den meinen gleichen: die Ideen sind darin wichtiger als die Individuen, die sie ausdrücken, und die Situationen wirklicher als die Menschen, die an ihnen teilhaben, besonders wenn es sich um Wesen weiblichen Geschlechts handelt. Aber es scheint, daß Gott sei Dank das Publikum und die Kritiker solchen Mängeln gegenüber duldsamer sind, die ihnen vor etwa 25 Jahren unverzeihlich erschienen wären. Danach darf ich sagen, daß "Der verbrannte Dornbusch" ein Werk von ungewöhnlicher Tiefe und Weite ist. Wie in dem Spiegelbilde, dessen man ansichtig wird, sobald man sich über einen Fluß beugt, findet man hier den Reflex mit den beweglichen, bebenden Umrissen des ungewöhnlichsten Abenteuers, das der menschliche Geist seit dem christlichen Mittelalter gekannt hat."⁵

II.

Auf die Frage nach einer in der Erbschaft der Französischen Revolution sich neu konstituierenden *conditio humana politica* antwortet Sperber zunächst mit dem Topos von der Ablösung des Glaubens durch den Anspruch auf Selbstverwaltung der Geschichte. Eine Daseinsparabel Pascals variierend, weist er den Prozeß der Säkularisierung als Verlust erkennbarer Verantwortlichkeitsinstanzen auf.

"Man stelle sich gefesselte Menschen in einem Keller vor, die zu sehen müssen, wie von Zeit zu Zeit jemand kommt, der diesen oder jenen herausholt und umbringt. Da sitzen die Menschen, noch leben sie, aber sie wissen, daß das gleiche Schicksal jeden von ihnen erwartet. Das ist die *conditio humana*, die nur Sinn hat, wenn es einen Gott gibt. Sobald es den Gott nicht gibt, sind die Menschen einfach Schlachtopfer, und man weiß gar nicht, wer der Schlächter ist."⁶

Die Proportionalität ist evident: Mit der Präntention auf unbegrenzte Autonomie wird das Dasein auf seine historische Erscheinungsform begrenzt. Zum Schicksal wird die Politik aber damit auch als unendliche Wiederholung. Daß, mit Benedetto Croce, die Geschichte der Menschheit die Geschichte wachsender Freiheit sei, stellt sich im Lichte dieses Verhältnisses als Menetekel der Unbegrenztheit durch den Substanzverlust in der Seinsgewißheit heraus. Sperbers Skeptizismus, geschult am individualpsy-

⁵ Koestler, A.: Der Yogi und der Kommissar. - Frankfurt 1974.

⁶ Sperber, M.: Ein politisches Leben. Gespräche mit I. Reinisch. - Stuttgart 1984.

chologischen Nachweis der Prädisposition des Einzelnen durch seine unverwechselbare und nur ihm eigene, zur Geschichte kristallisierende Genealogie, gerät an eine gefährliche Pforte. Was nutzt denn die jeweils spezifische Individuation, wenn sie in eine Welt gestellt wird, aus der - mit Musil - die freundliche Schwere der persönlichen Verantwortung suspendiert ist, wo nicht mehr abzusehen ist, wer Schlachtopfer und wer Schlächter ist? Sperber hält fest an der universellen Determiniertheit des Menschen durch die Geschichte. Er sagt lakonisch: "Aus der Geschichte steigt man nicht aus!"⁷; und fügt erläuternd hinzu: "Sind wir deren Täter, Akteure, oder sind wir deren Opfer, deren Zeugen oder deren Planer?" Die Antwort liegt für Sperber auf dem schmalen Grat zwischen Ja und Nein, auch zwischen Entweder-Oder. Festgehalten wird gleichsam der letzte Moment vor dem Durchschreiten der Pforte, die zum unbegrenzten Autonomieanspruch ebenso führt wie zum unendlichen Nichts. Sperber erklärt: "Wir sind alle in Doppelrollen und sind nicht einmal frei, die eine oder die andere Rolle abzulehnen. Wir spielen ein Spiel, das vor uns begonnen hat und das noch nicht zu Ende sein wird, wenn wir nicht mehr da sein werden"⁸.

Immer wieder taucht deshalb an dieser Pforte die Figur des Paradoxons auf. Wendungen wie "Ich bin ein alter Revolutionär, der den Hoffnungen, die er begraben mußte, treu geblieben ist" oder - gegen Bloch gewandt - "wir sind verflucht zu hoffen", sind allesamt Formeln der Gratwanderung. Deren äußerste Abkürzung ist das "als ob". "Als ob" ist auch die Lehre aus der jüdischen Herkunft, aus der Jugend im galizischen Shtetl, aus der umfassenden jüdischen Erziehung. Aus den von der biblischen Ethik angeordneten Lebensregeln überlebte die wichtigste, der Einklang von Glauben und Tun, von Theorie und Praxis, nur in der Transformation des religiösen Inhalts vom Glauben in die voluntaristische Form des praktischen Handelns, in der die Freiheit durch die Wahrheit bestimmt sein soll. Bindung und Verlust, Orthodoxie und Apostasie verschwimmen. Sperbers Judentum versucht sich zu behaupten, als ob der Verzicht auf dessen theologisches Zentrum nicht auch das praktische Handeln mit Notwendigkeit modifizieren muß. Nachdem der an die Stelle des Messianismus getretenen marxistischen Geschichtsphilosophie der Abschied gegeben wurde, bleibt nur noch der Rekurs auf das "als ob". Zum ethischen Modell wird die Idee des Standhaltens vor dem Horizont der Negation aller teleologischen Konstruktionen: Geschichte,

⁷ ebd., S. 99.

⁸ ebd., S. 99.

Utopie, Eschaton und Erlösung. Kein Wunder, daß Sperber im "als ob" den Sinn der prophetischen Intention gleichsam zurückversetzt in die Zeit, in der diese sich als Wahrheit in der Gewißheit des göttlichen Daseins verstand:

"Die Propheten waren es, die selbst in Lebensgefahr die Wahrheit des Judentums verkündeten und jene Hoffnungen begründeten, dank denen die Juden, ob schon immer wieder geschlagen, stets unbesiegt geblieben sind. Die Propheten forderten von ihnen weit mehr als sie versprochen, und luden ihnen die Bürde des Menschseins auf, als ob sie eine Gnade wäre, die man durch eine ständig bewährte Mitmenschlichkeit verdienen könnte, ja mußte."⁹

Sperbers interpretatorischer Zugriff ist signifikant: Nicht vom Joch des Gesetzes, nicht von der Last der Auserwähltheit und dem Stigma der Providenz spricht er zunächst. Als bloßes, von solchen Determinanten befreites "Menschsein" wird die Mühsal prophetischer Ethik gedacht. Wir werden bei der Betrachtung des Romans darauf zurückkommen.

Die Geschichtsteologie ist das Versicherungssystem des Revolutionärs. Deshalb gibt es, wie Sperber sagt, "keine Wahrheit, vor der die Revolution sich zu fürchten braucht." Potentiell nämlich kann jede Wahrheit dem Zweck unterstellt und von dem Mittel abgezogen werden. "Der Revolutionär dient der Sache, das Mittel heiligt die Ziele", kommentiert Sperber Siegfried Lenz gegenüber den revolutionären Mechanismus. Genauer: "das Mittel verselbständigt sich und wird zum Ziel, und das Ziel krepitiert." Im System der totalen Explikation wird der Wahrheitsbegriff, wann immer er mit der Exekution des revolutionären Prozesses nicht übereinstimmt, entweder auf dessen Ende übertragen (das ist die demagogische Variante der Funktionäre) oder mit dem Einsatz der revolutionären Existenz selbst quittiert: "Ich glaube nur jenen Zeugen, die sich für die Wahrheit auch umbringen lassen" zitiert Sperber Blaise Pascal, als er im dritten Buch der Autobiographie die Frühlingstage 1933 beschreibt, als es darum ging, der Rede die Tat folgen zu lassen, die dann - im Namen der geschichtlichen Wahrheit - von den kommunistischen Funktionären des Exils im Einklang mit der Komintern wieder verboten wurde.

⁹ Schultz, H.J. (Hg.): Mein Judentum. Kap. 13. Manes Sperber. - Stuttgart 1978.

III.

Wie eine Träne im Ozean ist ein Erziehungsroman mit umgekehrten Vorzeichen. Es ist ein Desillusionierungsroman, der auf dem historischen Parcours das nachvollzieht, was als sukzessive Enttäuschungsgeschichte eines Individuums Flauberts *L'éducation sentimentale* vorgegeben hat. Die Liebe, diese "private, also kleine Angelegenheit" in den Augen eines Revolutionärs gerät wie der Ekel, der Haß, die Neugier oder die Langeweile ins Fahrwasser der epochalen Katastrophe, um als Träne im Ozean zu enden. Die Figuren Sperbers schämen sich solcher Anachronismen, versuchen sie abzuwerfen wie Larven und verstricken sich doch wieder rettungslos darin; meist genau in jenem Moment, in dem sie ahnen, daß die Defilierdynamik der Weltrevolution über sie hinwegzuschreiten beginnt, weil sie vielleicht - um irgendein Beispiel zu nennen - im Gegenüber für ein paar Sekunden den Klassenfeind vergessen haben. Nur Frauen und Kinder, aber nicht mehr die linientreuen oder häretischen Protagonisten dürfen in diesem Roman noch weinen. Es ist die Zeit des Geschichtsvollzuges, in der für die sogenannte Wahrheit mit einer marginalen Selbstverständlichkeit so gestorben werden muß, als gälte es eben nur, an der nächsten Straßenecke sein Wasser abzuschlagen. Sarajak, der Partisan, erkundigt sich im zweiten Teil des dritten Buches lakonisch: "Wo stirbt man hier?" Dragi, sein Genosse - er kommt aus einer montenegrinischen Familie, lebt in Zagreb und kämpft in Dalmatien - stellt immerhin fest: "Das, wofür man stirbt, muß sauber sein" (S.763). Wohingegen ein anderer Partisan, der Arzt Kral, ein Kroat, verheiratet mit einer serbischen Jüdin, der gegen die Ustaschi kämpft, sarkastisch die Beute mit den Worten inventarisiert: "Vierzig Dutzend Präservative, Wiener Fabrikat, nicht erstklassig. Auch gegen venerische Krankheiten schützt der Tod besser." (S.757). Doch Vorsicht! Der Sarkasmus ist nur der Panzer desjenigen, der Sterbenden täglich ins Antlitz schaut. Ein paar Zeilen weiter unten begeht Dr. Kral nämlich eine ungehörige Menschlichkeit: er verschließt seine tränenden Augen.

Was ist die Gestalt eines politischen Desillusionierungsromans, der vom klassischen Erziehungsroman noch den Topos eines vorm Hintergrund des Ganzen sich formierenden Einzelschicksals übernommen hat. Bevor ich hierauf eingehe, möchte ich noch hinzufügen, daß Sperbers Trilogie auch ein Erscheinungsbericht in der Form eines Reiseromans ist. Werfels Wort "Fahren heißt erfahren" darf hier wörtlich genommen werden. Eine ungeheure Topographie, stets gekontert vom nicht minder ex-

pansiven Seelenraum der darin agierenden Gestalten, erscheint. Die Stationen des Weges, der in den Untergang der Revolution führt, spannen sich von Berlin über Wien und Paris nach Moskau. Es folgt, in einem Kapitel zuvor schon eingeführt, der Weg zum Partisanenkampf nach Zagreb und auf die dalmatischen Inseln, die Beschreibung des Untergangs einer Brigade von Freiheitskämpfern, die zwischen Faschisten und Stalinisten aufgegeben wird. Es gibt nur einen Überlebenden, Dojno Faber, den Protagonisten, der wie Ismael, der Überlebende von Melvilles Besatzung, aus einem gleichsam funktionellen Grund nicht stirbt. Ihm obliegt es, über das Geschehene zu berichten. Schließlich wird der Leser auch auf einen der schrecklichsten Schauplätze geführt: nach Polen, in das kleine Shtetl "Wolnya" - Sperbers Geburtsort Zablostow ist das Modell. Sperber schildert den aussichtslosen Widerstandskampf einer Handvoll jüdischer Bewohner, deren Ende nicht von den Nazis, sondern von antisemitischen polnischen Widerstandskämpfern herbeigeführt wird.

Ich sagte: Reiseroman, und ich gebrauche diesen Begriff im düstersten Sinne des Wortes. Das Modell ist nicht im wohlgemuten Entdeckungsroman vom Schläge Defoes zu suchen, sondern in all den Nacht- und Todesfahrten durch die Landschaft eines unendlichen Infernos, von Dante bis Conrads *Heart of Darkness*. Korrespondierend mit der Verengung der Fluchträume, die am Schluß wie in Koeppens *Jakob Littner* zu kleinen Höhlen und Unterschlüpfen werden, vollzieht sich der garottisierende Zugriff der Ideologien, der Verrat der Intellektuellen, der Handel mit Menschen zwischen Polen eines deutschen Konzentrationslagers und den Verhörzellen der GPU und den sibirischen Strafgefangenenlagern.

Eines aber - und es ist oft geschehen - kann man Sperber mit Sicherheit nicht vorwerfen. Der Todeshorizont ist niemals bloße Staffage, deren Funktion darin besteht, vor einem Kalvarienberg von 30 Millionen ermordeter Menschen die singuläre Existenz eines einzelnen Individuums zu illuminieren. Erinnern wir uns an die schrecklichen und bekannten Worte von Frank Thiess, eines selbsternannten Vertreters der "inneren Emigration", der gegen Thomas Mann geschrieben hatte, daß er in dieser Zeit des Massentodes, Terrors und der Zerstörung für seine persönliche Entwicklung mehr erlebt und erfahren habe, als es den anderen aus der Perspektive des Exils gelungen sei, zu erfahren.

Bei Sperber ist der Hintergrund niemals Dekor. Dies wird schon von der epischen Struktur dementiert. Erzählerisches Grundprinzip ist die multiple Brechung, die Fraktionierung der entscheidenden Handlungsträger. Da ist Herbert Sönnecke, Chef der kommunistischen Partei, der während der Schauprozesse in Moskau umgebracht wird. Da ist der sattelfeste Jungkommunist Josmar Goeben, aus dessen Perspektive der Roman beginnt und dessen Integrität mit der Zunahme seiner Zweifel am Ganzen im Roman wächst. Ihm gegenüber steht der Wiener Geschichtspräsident Erich von Stetten, in dessen Agnostizismus Sperber viel von sich selbst gelegt hat, und der jüdische Widerstandskämpfer Edi Rubin, der Protagonist der in Polen spielenden Episode. Schließlich Faber, dessen Spuren Sperber oft mit Absicht verwischt, der notwendige Überlebende, dessen einzig struktureller Rückhalt eben das notwendige Überleben ist: eine Gestalt freilich, an der die erwähnten Elemente des Erziehungs- bzw. Desillusionierungsromanes noch einmal - und immer am Rande ihrer Unmöglichkeit - durchgespielt werden. Flankiert werden diese Gestalten, die sich allesamt dadurch auszeichnen, daß sie aus der revolutionären Dynamik hinausgeskatotiert werden, durch eine Gruppe von Frauen, Weggefährterinnen; gleichfalls allesamt Opfer der größten Säuberungskampagne unseres Jahrhunderts. Ihnen allen stehen die Einheizer, Mitmacher, die Exekutoren und lauen Lavierer gegenüber. Darunter der deutsche Dichter der rechten Elite, Jochen von Ilming, genannt die "stählerne Nachtigall", dessen Modell - doch die Frage des Schlüsselromans interessiert uns hier nicht - der Schriftsteller Ernst von Salomon gewesen sein dürfte. Ihm gegenüber steht der kroatische Dichter Djura (die Konturen von Miroslav Krleža sind unübersehbar), der von der Ustascha ermordet wird. Oder noch krasser: Der "Bärtchen" genannte stalinistische Funktionär (Walter Ulbricht ist das Vorbild), der von allen Gestalten am unerbittlichsten die Vergewaltigung der Mittel als Kompensation für das verlorene Ziel der letzten großen Revolution betreibt. Sein faschistisches und dann - nach Wechsel der Fronten - kommunistisches Gegenstück ist der Schlächter Slavko, Miroslav Hrvatic, die widerwärtigste Gestalt des Romans. An ihm exemplifiziert Sperber die bloße Affirmation der Gewalt. Der Polizeichef der Ustascha behält mühelos seine Position bei den Kommunisten. Das Bild von Stefan Zweigs Joseph Fouché drängt sich bei Slavko auf. Sperber zeigt den gleichsam prototypischen Vertreter des Prinzips der Bejahung des Bestehenden, den Repräsentanten der staatspragmatischen Indifferenz gegenüber dem Einzelnen und seinem Schicksal.

Kein Zweifel: Sperber läßt sich genauestens auf jeder dieser Gestalten ein. Die epische Architektonik stellt der vertikalen Linie des Protagonisten Faber mit größter Gerechtigkeit die horizontale Achse eines gewaltigen Spannungsfeldes, bestehend aus unzähligen Fluchten und Teilsiegen, Todesstunden und Zusammenbrüchen, an die Seite. Der Roman ist ein Erziehungs- und Reiseroman unter der Prämisse der Unmöglichkeit dieser Kunstform. Anachronistisch dem allgemeinen Gegenstand gegenüber, der im Sieg des Totalitarismus und der Marginalisierung des Individuums besteht, verfolgt Sperber präzise jede einzelne Gestalt bis zum Augenblick ihres Sterbens. Aus diesem Grunde ist *Die Träne im Ozean* so wenig wie Koestlers *Darkness at noon* ein bloß "politischer Roman", um dieses Oxymoron überhaupt zu gebrauchen. Er ist es vielleicht nur in dem Grad, in dem er zeigt, wie die zum Schicksal der Individuen gewordene Politik den Begriff des Individuums selbst exterritorialisieren will ins Schattenreich des Vergessens. Stettens Anatomie der Revolution, aus der Perspektive des Agnostikers und Skeptikers entworfen, schließt mit einem so eindeutigen wie hoffnungslosen Fazit. Dem Beweis der Fragwürdigkeit von "Siegen" im Krieg folgt das Gesetz des notwendigen Scheiterns des Vorgangs der Revolte, wenn er im Zustand der sich konsolidierenden Revolution petrifiziert. Bei Revolutionen muß der Begriff des Sieges prinzipiell verabschiedet werden. Revolutionen erzeugen keine Siege. "Der Höhepunkt jeder Revolution ist erreicht, da sie gesiegt hat - ihr Sieg aber ist bereits der Beginn der Konterrevolution". Nur kontingente Faktoren wie die limitierte Lebensdauer der "siegenden" Revolutionäre ergeben den Anschein des eschatologischen Glücks. Begründung: "Sie haben die Verwandlung ihres Sieges in Niederlagen nicht mehr erlebt". (S.136).

IV.

Freilich hat dieser Roman auch Schwachstellen. Da ist leider allzu oft der Hang, noch den marginalsten Schattenfiguren fundamentale Epigramme in den Mund zu legen, das wirkliche Geschehen allein in den Raum der Sprache zu verlegen. Sperber bemüht sich manchmal zu ostentativ, durch Charakterfärbungen, Schrulligkeiten und signifikante Gesten dem Stigma bloßer Typologie zu entkommen. Das aber gelingt nur bei der tragenden Figur des Romans.

Nachteilig ist auch die nicht abreißende Flut der Lebensgeschichten, der unendlichen Genealogien, die dann in eine Handlung kulminieren, deren eigener Rang im

großen Organismus des Ganzen auch nur ephemer ist. Groß ist die Gefahr der Verzettlung, der bloß additiven Anhäufung von Geschehnissen. Darin aber liegt auch wieder ein Quentchen Wahrheit. Da es weder die Revolution noch den Widerstand als Gesamtphänomen gegeben hat, wäre ein epischer Organismus, der die Einheit des Verschiedenen behauptet, allemal nur ein Scheinkörper.

Zeichnen wir den Bewußtwerdungsprozeß des Protagonisten Faber nach. Wir begegnen ihm am Romanbeginn bereits auf der Schwelle vom gläubigen Revolutionär zum zweifelnden Exponenten der Revolte. Genau erkennt er, daß nun bereits, im Vorfeld der Machtergreifung Hitlers und in den Vorbereitungskampagnen des stalinistischen Terrors, die "Zeit des Gehorsams" angebrochen ist, deren Axiomatik der junge Revolutionär Josmar in die Worte faßt: "Die Tatsachen passen immer zur Generallinie". Ein anderer präzisiert bereits: "Bei der Wahl der Waffen hat man immer an den Sieg zu denken." Offensichtlich werden die Konturen der endgültigen Transformation der Revolution in die Gewaltherrschaft. Ein kroatischer Genosse spricht es programmatisch aus: "Die Revolution wird von denen gemacht, die leidenschaftlich das Recht wollen. Sie bringt jene an die Macht, die leidenschaftlich Macht wollen" (S.92). Am Ende, wir erfahren es am Schluß des Romans, steht dann die nackte, vom Atavismus der Leidenschaft befreite, mathematisch verfahrenende bloße Macht, die von Tränen gereinigte aseptische Verwaltungsbürokratie. Faber selbst beginnt in der Aura der Erhabenheit etwas der Revolution eigentlich Fremdes zu sehen.

"Eine Revolution, das ist die zur Gewalt gewordene Idee, gewiß. Sie ist nicht weniger die Konjunktur der Karrieristen, der Sadi-
sten, der Hysteriker. Sie ist das Todesurteil über das Unrecht, gewiß. Sie ist nicht weniger und gerade in ihren Anfängen, in ihrem großen Augenblick, der Quelle vieler sinnloser Ungerechtigkeiten. Und wenn die sich sehr hoch türmen, dann mögen ihre Opfer die Stufen werden, über die ein ehrgeiziger General zum Kaiserthron schreitet. So erhaben ist eine Revolution, daß es lohnt, für sie zu leben, daß alle Gegenwart blaß, schal wird, wenn sie nicht der Vorbereitung der großen Umwälzung dient. Doch damit sie gelinge, muß ihre Erhabenheit auch den Mitteln zu ihrer Herbeiführung verliehen werden. Und da beginnt die Verabsolutierung. Die sich anschicken, der barbarischen Vorgeschichte der Menschheit ein Ende zu bereiten, sind selbst Menschen dieser Vorgeschichte. Sie gehen in den Kampf gegen die Götzen mit der Seele von Götzendienern" (S.106).

Die Revolution aber, erkennt Faber, erkrankt an der Inkommensurabilität von Bewußtsein und Wirklichkeit. Weil er dies erkennt, insistiert Faber zunächst noch auf der revolutionären Ästhetik. Das Bewußtsein des geschichtlichen Augenblickes kommt nicht ohne Anachronismen aus. Gegenüber seinem Lehrer Stetten, dessen Apriori die Betrachtung der Vergangenheit unter der Perspektive, "als ob sie Gegenwart wäre" (S.123), ist, beharrt der Schüler auf der Suggestivität der bloßen Wirkung. "Nicht darauf [...] kommt es an, was einer ausspricht, sondern was darauf in den Köpfen derer, die es hören, wird". Dies aber zu steuern, ist das Geschäft des Revolutionärs und zugleich der Beginn des allesentscheidenden hybriden Irrtums, dem ein großer Teil des Romanpersonals verfällt: "sich für das Subjekt des Geschehens zu nehmen, weil sie sich in die Lage gesetzt haben, über sich als Objekt des Geschehens nachzudenken" (S.135).

Nach der Machtergreifung wachsen die Zweifel. Lakonische Wendungen wie "Doch man lebte, also lebte die Partei" (S.177) phrasieren bereits den Übergang in die bloße Existenzbehauptung. Mit dem Mehltau des Vorgestrigen bestrichen, klingen die Parolen bereits nach Durchhalten, etwa (Sönnecke): "Wer das Gesetz der Geschichte auf seiner Seite hatte, der ging nicht unter" (S.204). Solche Affirmation wird nur noch vom senilen Dichter Maxim Gorki im Roman überboten, der nach dem Hinweis auf die Hungersnot in Leningrad gerade noch müde antworten kann: "Ja, ja. So geht es überall prächtig aufwärts in unserem großen Land" (S.195). Die doktrinären Absurditäten türmen sich. Selbstmord wird als schwere Ablehnung von der Parteilinie geahndet, wobei niemand genau weiß, ob es eine rechte oder eine linke Abweichung ist. Wer vom Auseinanderfallen der Einheit spricht, macht sich als Empirokritizist verdächtig, und muß mit Hinrichtung rechnen. Die Sozialdemokratie wird zum Sozialfaschismus und so fort. Die im Roman vom Augenzeugen Faber geschilderte Ermordung des anarchistischen jüdischen Dichters Erich Mühsam im Konzentrationslager wird von den Funktionären mit größtem Zynismus kommentiert. Sperber bedient sich des Originaltons von Walter Ulbricht: "Wie im großen, so lehnen wir auch im kleinen die Abenteuerpolitik ab. Im übrigen war der Dichter ein kleinbürgerlicher Anarchist mit gewissen sozialen Ideen, ein ewiger Rebell. Unter Umständen hätte ihn auch ein Sowjetdeutschland liquidieren müssen" (S.291/293). Die Revolution exekutiert die Revolte, der Zweck negiert das Individuum.

Faber beginnt, abzurücken und konstatiert, Hegels Bemerkungen über die Herrschaft des Verdachts variierend: "Der Betrug hat aufgehört, nur ein Mittel zu sein, er ist zur Einrichtung geworden, der Mißbrauch der Macht hat aufgehört, ein Umweg zu sein, denn die Macht ist einigen wenigen zum ausschließlichen Ziel geworden" (S.444).

Einigen wenigen? Vom Euphemismus dieser Wendung handelt die zweite Hälfte des Romans. Von nun an verengen sich die wenigen Freiräume. Nirgendwo, wenn nicht im Tod, existiert ein Niemandsland zwischen den Fronten. Am wenigsten in der Kunst, als deren Zenit der Staudamm von Dnjeprostroj - eine Synthese von Surrealismus und Revolution - verherrlicht werden muß. Faber geht die Dialektik von Bewußtsein und Ohnmacht auf: "Wir sind die erste historisch bewußte Generation, die in der permanenten Katastrophe zu leben hat" (S.535).

Im Exil erst kulminieren die Aporien. Von Sieg wird gesprochen, wenn die Niederlage am größten ist. Bodenlosigkeit wird zum Stigma, Fremdheit zur Attitüde. Sarkastisch bemerkt Faber: "Ein Emigrant ist ein Mann, der alles verloren hat außer seinem Akzent" (S.564). Jetzt, im Verlust aller Sicherheit, konturiert sich eine Idee, die Faber endgültig zum Konterrevolutionär aller geschichtsphilosophischen Kommandos macht: "Ich denke, daß es vielleicht gar nicht so übel ist, glücklich zu sein" (S.569). Diese gleichsam ontologische Formel des Abwechlertums läßt Faber, mehr als seine ständige Jesajas-Lektüre aus dem System fallen. Von jetzt an geht es nur noch um das nackte Leben, "das Ziel sein wird und Waffe zugleich" (S.623).

Historisch halten wir beim Punkt des Hitler-Stalin-Paktes: "man griff Hitler mit keinem Wort an, aber brandmarkte als gefährliche, verbrecherische Parteifeinde alle jene, die das deutsche Proletariat aufforderten, die Kriegsproduktion zu sabotieren" (S.637). Faber kommt die Gegenwart abhandeln. "Hier war nicht hier, jetzt war nicht jetzt" (S.678). Er erkennt das Menetekel der Epoche, die Politisierung der Moral und die Moralisierung der Politik.

"An der Epoche war nicht die Verruchtheit neu, sondern nur die technischen Mittel, deren sie sich bediente. Der Mißbrauch der Ideen, ihre Verkehrung in der Praxis, die bürokratische Erniedrigung und die Versklavung der Unschuldigen, die Ausrottung von Minoritäten, die Konzentrationslager - nichts war neu an alledem, die Epoche hatte es nur wieder entdeckt und nicht erfunden. Das konnte man mit Tatsachen beweisen, das alles war ein altes Stück.

Neu hingegen war, daß keine Partei, kein Tyrann es mehr wagen konnte, sich zum Glauben an die Niedrigkeit des Menschen zu bekennen; daß die Idee von der Gleichheit, verkehrt zwar und mißbraucht, die bestimmende geworden war; daß die immer umfassendere Herrschaft über die Kräfte der Natur die Kräfte des Menschen immer mehr freisetzte, so daß es in absehbarer Zeit nicht mehr möglich sein würde, dem Menschen die Freiheit, die er im Kosmos errungen hat, in der Gesellschaft vorzuenthalten. Neu war schließlich, daß man nun das grauenhafte russische Beispiel vor Augen hatte und so vor bestimmten Irrtümern gewarnt sein konnte. Diese Epoche ist ein Resümee der Weltgeschichte, deshalb glauben jene, die sie nicht genug kennen, diese Zeit bezeichne das Ende." (S.701).

Die Apokalypse des Ganzen ist kein Trost für das Unglück des Einzelnen. Faber wird zunehmend menschlich. So menschlich, daß er am Beginn des letzten Romandritels den Freitod beschließt. Eine wichtige Zäsur, denn nun treten wir auch in die letzte entscheidende Proportionalität des Romans ein. Aus Faber wird der Überlebende, der in dem Maße zum Leben gelangt wie die Prozeduren zum Untergang der Welt sich radikalisieren. Sperber weiß genau, weshalb er jetzt zu den Metaebenen von Parusie und Messianismus greift, warum die Reise für Faber von nun an zur parabolischen Fahrt des Sich-selbst-Wiederentdeckens wird.

Im Moment der Ausführung des Selbstmordes erscheint das Wunder in Gestalt eines Kindes. Es ist November 1941, Faber ist 40 Jahre alt, der Knabe, den er rettet und erzieht, Jeannot, zählt elf Jahre. Faber durchläuft durch ihn sein Leben nochmals so, wie es hätte verlaufen können, doch vor der Gegenwart flüchtet er sich in die Anonymität von "zukünftigen Erinnerungen", erlebt die Gegenwart als Vergangenheit. Faber lebt nun, nach dem "als ob" der Partei, im "als ob" des solipsistischen Einzelgängers. "Um ein anderer zu werden, muß man damit beginnen, zu leben, als ob man schon ein anderer geworden wäre" (S.728). Auf merkwürdige Art mischen sich nun Resignation und Neubeginn. Erst in der Partisanenbrigade des Dichters Djura, die vorletzte Station des Überlebenden, wird im Anblick des permanenten Todes der Zwang der "zukünftigen Erinnerungen" überwunden. Faber lernt, zwischen Tätern und Opfern wieder zu unterscheiden: "Schade, daß der Besiegte niemals dem Todfeind gleicht" (S.844), sagt er. Nach seiner Rettung in Italien wird der Held entlassen vor dem Hintergrund einer grotesken Idylle. Für einen kurzen Moment der Verschlingung von modernem Vernichtungskrieg und intransigenter Natur breitet sich die größte Gefahr, die Gefahr des Vergessens, die die Gefahr der Wiederholung des Geschehenen in sich

trägt, am epischen Horizont aus: "Mitten in einem Pfirsichgarten [...] stand schwarz und rostigbraun ein ausgebrannter Tank. Schon mochte man glauben, daß er aus der Erde gewachsen war" (S.1033/34). Zurück bleibt, darin nun wirklich ein Nachfahre der sich selbst Überlebenden, aber auch ein Erbe der Rückzügler vom Schlage der Simplizissimus, Frédéric Moreau oder Niels Lyhne, der Protagonist. Was hat er in der Welt noch zu finden, fragt sich der Leser.

V.

In diesem Roman wird von der Liquidierung der Revolte durch die Revolution erzählt. Es wird davon erzählt, wie die durch Zwang ausgeübte Proselytenmacherei, indem sie den Verdacht zum Weltprinzip erhebt, die Verdächtigen geradezu produziert. Entstanden ist eine Welt des Prozesses, wobei sowohl der geschichtsphilosophische als auch der juristische Aspekt dieses Begriffs gemeint ist. Bekannt ist das revolutionäre Pathos des Beginns. "Wir kämpfen für die Tore des Himmels", hieß es bei Liebknecht. Und Rosa Luxemburg prophezeite, den jüdischen Gottesnamen für die Revolution adaptierend: "Die Revolution wird sich morgen mit Getöse in ihrer ganzen Größe aufrichten und zu eurem Schrecken mit allen Trompeten verkünden: ich war, ich bin, ich werde sein". Doch die Parusie blieb aus, die dialektische Theodizee verbrannte in der Entkulakisierung, im Verrat, im Gulag und in den Schauprozessen. Wenn mit Merleau-Ponty "revolutionär sein" heißt, das was ist, im Namen dessen, was noch nicht ist, zu beurteilen und es damit für wirklicher zu halten als das Wirkliche, dann bedient sich die revolutionäre Dialektik einer Denkfigur der Theologie, genauer: der messianistischen Teleologie des Judentums, aber - und das ist entscheidend - ohne die Voraussetzung eines archimedischen Punktes, ohne die Voraussetzung der Existenz Gottes. Es handelt sich um eine in die Praxis umgesetzte Theorie von einer Wirkung ohne Ursache. Sperber macht darauf aufmerksam, wenn er schreibt, daß das "Bedürfnis nach dem Absoluten die Menschheit zu einer Kloake macht, aus Religionen Kirchen, aus Ideen polizeiliche Einrichtungen". Dennoch kommt er selbst nicht ohne den Kontext der Theologie aus. Mit ihm beginnt und schließt der Roman. Von Anfang an wölbt sich der Theodizeegedanke, offen zutage tretend oder mit eigentümlichen Chiffren versehen, über den epischen Horizont. Merkwürdig mischt sich solches theologisches Apriori in den aus tausend verzettelten Komponenten sich konstituierenden Gesamtzusammenhang. Allein die Tatsache, daß

hinter der äußersten Diffusion der revolutionären Dialektik das Desiderat der Ganzheit immer wieder, unpräzisiert und unaussprechlich, aufleuchtet, mag als Rechtfertigungsgrund für die auf eine Metaebene gehobene Frage nach der Legitimität eines Begriffes vom Ganzen überhaupt gelten. Immer wieder berührt sich solche Ganzheit der revolutionären Utopie mit der alten Frage nach der Gelungenheit der Schöpfung. Gleich am Anfang, nach der parabolischen Dornbusch-Introduktion, beginnt eine kommunistische Randfigur mit einer messianisch-materialistischen Ethik: "vielleicht kann man die Menschen nicht erlösen, wenn man sie zu sehr liebt" (S.22); oder "Es genügt nicht, für die Menschen zu sterben, man muß für sie morden"; oder: die "Erlöser können nicht gut sein". Im Verlauf des Romans wird dieser Strang weiterverfolgt an der Hauptfigur Faber, dem es plötzlich wichtig wird, sich mit den Prophezeiungen des Jesajas zu beschäftigen. Von Hiob ist wiederholt die Rede. Thematisch aber wird dieser Kontext im ersten Kapitel des dritten Buches. In Wolnya, einem ostjüdischen Shtetl trifft der assimilierte jüdische Intellektuelle Edi Rubin - er tritt in einem späteren Roman Sperbers *Der schwarze Zaun* nochmals auf - auf den alten Rabbi und dessen Sohn, der sich neben der Thora mit Hegels *Phänomenologie des Geistes* beschäftigt, "um mich auf die Probe zu stellen. In der Mitte der Verlockungen muß ich leben" (S.894). Hier erst, in der Unangezweifeltheit des Glaubens an Gott, stößt das Denken über die Geschichte wieder auf festen Grund. Auf die Frage Rubins, warum sich die Juden in diesem Kriege nicht am Widerstand beteiligen wollten, erklärt der Rabbi:

"Welcher Krieg? [...] Jener, den die Mächte gegeneinander führen? Wir sind keine Macht, wir führen keinen Krieg. Meinen Sie aber die Untaten des Feindes, das Verhängnis, das den Namen Hitler trägt? Woher wissen Sie, was es bedeutet? Ohne unsere Hilfe wird Gott ihn vernichten, das ist klar, denn deshalb hat Er ihn zur Geißel gemacht, mit der Er uns straft. Der Blutfeind ist verloren, sein Volk wird erniedrigt werden, aber unsere Sorge ist es, zu erfassen, womit wir die Strafe verdient haben, damit wir in der Erkenntnis und in der Buße sterben und nicht wie unsere Feinde in Verblendung und in der Finsternis der Seele. Wir sind das einzige Volk der Welt, das nie besiegt worden ist. [...] Weil wir allein der Versuchung widerstanden haben, zu werden wie der Feind. Und auch deshalb werden wir nicht in die Wälder gehen; nicht wie Mörder, sondern wie Märtyrer werden wir sterben. Ein Mensch darf irren und sich verirren, aber den Weg ins andere Leben darf er nicht verfehlen" (S.892).

Eine so erhabene wie entsetzliche Konstruktion: noch die industriell durchgeführte Massenvernichtung wird als integraler Bestandteil des Weges der Verheißung inventarisiert. Hitler wird - wie später bei Martin Buber und Margarete Susmann, zum Nebukadnezar des 20. Jahrhunderts. Die Affinität von Messianismus - die Lehre von den Geburtswehen des Messias - und marxistischer Ideologie - die Lehre von der Verelendung als letztes Stadium der kapitalistischen Ausbeutung - springt ins Auge. Jean Améry hat darüber in seinem Lagerbericht *Jenseits von Schuld und Sühne* ausführlich gehandelt. Dennoch steckt in der Lehre des Rabbiners, in jedem Ereignis ein Gleichnis zu sehen, eine tiefere Substanz. Sie abstrahiert nämlich mit aller Eindringlichkeit von der Notwendigkeit selbstverschuldeter Gewalt. Hierin allein unterscheidet sie sich von der geschichtsphilosophischen Konstruktion der Erlösung. Niemals kann deshalb der Tod - sei es der eigene oder der der Feinde - das Problem der geschichtlichen Existenz lösen. Der Sohn des Rabbis nimmt am Widerstand teil, wohl auch, um in der Mitte der Verlockungen zu leben. Seine Bilanz zieht er auf dem Sterbebett: "Weil der Tod leer ist, kann man ihn mißachten. Und deshalb ist auch das Töten eine Handlung ohne Sinn. [...] Versucht einmal, eine Schlacht zu beschreiben, und Ihr werdet merken, daß alle diese Taten zusammen so wenig bedeuten und so gestaltlos sind wie eine Träne im Ozean". Wenn der gleichsam anthropologische Grundzug der Revolte darin besteht, daß der Mensch das einzige Geschöpf ist, "das sich weigert zu sein, was es ist" (Camus), dann besteht die chassidische Variante dieses Axioms in der Verweigerung, so zu werden wie die anderen. Der Agnostiker Sperber hat diese Exklusivität des Leidens selbst im ersten Band seiner Autobiographie, in *Die Wasserträger Gottes*, als Konstituente seines eigenen Lebens so beschrieben: "Nur wenige Nichtjuden haben je begriffen, daß das jüdische Leid nicht etwa trotz, sondern vor allem wegen der Auserwähltheit zu unserem Schicksal geworden ist. Indem Gott mit uns ein Bündnis schloß, warf er den göttlichen Ziegelstein seiner Gnade auf uns. Seither tragen wir die erdrückende Last der Auserwähltheit wie einen Fluch und sollen ihn doch dreimal am Tag wie einen Segen preisen."¹⁰

¹⁰ Sperber, M.: *Die Wasserträger Gottes*. - Wien 1974, S. 70.

Die wunderbare Erzählung

Zur narrativen Ordnung in Leo Perutz' Roman "Nachts unter der steinernen Brücke"

Arnulf Knafl
(Wien)

Einleitung

In einer Veranstaltung, die der österreichischen Nachkriegsliteratur gewidmet ist, einen Beitrag über Leo Perutz zu plazieren, wirkt auf den ersten Blick geradezu befremdlich. Der Autor, der im weiteren Sinn zum "Prager Kreis" gerechnet, der 1882, also ein Jahr vor Kafka, geboren wurde und der seine hauptsächlichen literarischen Erfolge in der Weimarer Republik als Autor historischer und phantastischer Romane zu verzeichnen hatte, war lange Zeit bloß literarischen Kreisen - und hier vor allem als nostalgisches Objekt der Anekdote - vertraut, aus dem literarischen Bewußtsein im übrigen aber verschwunden. Nach dem Zweiten Weltkrieg mußte sich Perutz selbst einmal als ein "forgotten writer"¹ bezeichnen, seine beiden letzten Romane *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) und *Der Jude des Leonardo* (1959, postum) stellen instruktive Beispiele dar, wie entschlossen ignorant sich Verlagsprogramme zu rückkehrwilligen Autoren jüdischer Provenienz verhielten. Der Stammverlag Perutz', der Zsolnay-Verlag, bildet hier nur ein Beispiel, freilich ein instruktives. In einem Brief, der die Ablehnung des zuerst noch unter dem Titel "Meisls Gut" laufenden Romans *Nachts unter der steinernen Brücke* mitteilt, heißt es von Verlagsseite:

Es würde unsere Aufgabe natürlich wesentlich erleichtern, wenn wir mit einem neuen Buch von Ihnen herauskämen; jedoch sollte es nicht wie das Vorliegende durch das Thema oder vielmehr durch das Milieu Widerständen begegnen, die ich Sie bitte, nicht unterschätzen zu wollen. Der Idealfall wäre, daß wir in absehbarer Zeit einen neuen Roman von Ihnen herausbringen könnten, der stofflich auf eine unbeschränkte Leserschaft rechnen kann und daß wir dann, gestützt auf diesen Erfolg, Meisls Gut folgen lassen

¹ So Perutz in einem Brief an Gerty Hanemann von Mai 1946, hier zitiert nach: Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. - München 1992 (Beck'sche Reihe; 625: Autorenbücher), S. 83.

können. Bis dahin nehme ich an, daß die Stimmung für ein Buch wie Meisls Gut eine günstigere sein wird, aber selbst wenn ich darin Unrecht habe, könnte ich die Herausgabe, gestützt auf ein vorausgegangenes Buch von Ihnen, mit besseren Aussichten unternehmen.²

Der Erfolgsautor von einst hatte inzwischen Mühe, seine Arbeiten zu publizieren. In einem Brief aus seinem palästinischen Exil gibt Perutz Einblick in eine notgedrungene Veröffentlichungspraxis, in der das literarische Werk durch ökonomische Zwangslagen verstümmelt zu werden drohte:

Ich habe hier einen Iwrithverleger. Hie und da erscheint er bei mir, legt mir 15 oder 20 Pfund auf den Tisch, sagt: 'Verrechnet wird später' und verschwindet. Er hat drei Novellen aus 'Meisls Gut' von mir, und die läßt er in allen denkbaren Kombinationen erscheinen, einzeln, zu zweit, zu dritt und - mit meinem Photo gekrönt - in Zeitschriften. So kommt es nun manchmal vor, daß mir Leute auf der Straße ihre Anerkennung aussprechen.³

Seit einigen Jahren freilich ist Perutz wieder á la mode. Der Zsolnay-Verlag hat Perutz' Romane in einer Reihe "Phantastische Literatur" einem breiteren Publikum bekannt gemacht. Er eröffnete diese Reihe ausgerechnet mit *Nachts unter der steinernen Brücke*, einem Roman, der vom Verlag zum Zeitpunkt der Fertigstellung noch abgelehnt wurde. Und so ist mittlerweile Perutz auch eine begehrte Ware auf dem literarischen (Unterhaltungs)-Markt geworden. Vom ORF, ZDF und SRG besorgte Koproduktionen zur Verfilmung literarischer Werke bedienen sich wiederholt - *Der Meister des jüngsten Tages* bzw. *St. Petri Schnee* - seiner Romanvorlagen, ein "Magazin für Sprache, Literatur und Landschaft", die Zeitschrift KONTUREN veröffentlicht in ihrer ersten Nummer ein Portrait von Leo Perutz⁴ und Perutz ist ein Name, der auch in der Verlagskorrespondenz als Empfehlung für heranwachsende Autoren bemüht wird. In der jüngst erschienenen Nummer der Literaturzeitschrift SISYPHUS, die unter dem Themenschwerpunkt "Literaturablehnung" Absagebriefe für nicht angenommene Verlagsmanuskripte abdruckt, findet sich in einem Brief die Stelle:

Ich empfehle Ihnen als Vergleichslektüre die Auflösung von historischen Gegebenheiten beispielsweise bei Leo Perutz, von dem Bücher im Zsolnay-Verlag erschienen sind.⁵

² Zitat nach: Perutz, Leo: 1882-1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek. Frankfurt am Main, Wien u.a. 1989, S. 371.

³ Zitat nach Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. a.a.O. (Anm.1), S. 83.

⁴ Müller, Hans-Harald: Leo Perutz: Erzähler zwischen den Welten. - In: Konturen, Jg. 1992/1, S. 59ff.

⁵ Sisyphus, Jg. 1992/12, S. 13.

Unter den wahren "Spediteuren der Unsterblichkeit" (Karl Kraus), unter der literaturwissenschaftlichen Zunft nämlich, sind die Betätigungsfelder jedoch noch weitgehend unverteilt. Zwar ist der umfangreiche Nachlaß - darunter sich die Korrespondenz des Autors mit Persönlichkeiten wie Egon Erwin Kisch, mit Alma Mahler und mit Josef Weinheber befindet - seit 1986 im Exilarchiv der Deutschen Bibliothek in Frankfurt/M. wohlverwahrt und mit einem Reichsverweser der Perutz-Interpretation versehen, doch bei Durchsicht der von Wilhelm Schemus und Hans-Harald Müller herausgegebenen Bibliographie⁶ dominieren noch wenig differenzierte Ansätze, die vor allem das Bild des phantastischen Romanciers - wie er in den Feuilletonseiten vorgeschrieben worden ist - wachhalten und dabei auch wenig Anstrengung erkennen lassen, das von Friedrich Torberg geprägte Apercu vom "unterhaltsamen Kafka" einer genaueren Analyse zu unterziehen.

Die Unterwerfung unter die knappen Bemessungsgrundlagen des literarischen Marktes dürfte nicht unerheblich dazu beigetragen haben, Perutz' Romankunst mit dem Verdikt eines ökonomisch geschickt lancierenden Literaten zu versehen. Die künstlerische Dimension des Werkes mußte unter solchen Umständen natürlich vernachlässigt bleiben. Unter den wenigen Kritikern, die Perutz' Schreiben von Beginn an ernst nehmen konnten, befindet sich Alfred Polgar. Als würde er um die Vorurteile gegenüber künstlerischer Anspruchslosigkeit genau Bescheid wissen, charakterisiert er Perutz' Schreibweise wie folgt:

Perutz ist kein Literat. Von den Verlogenheiten, Klebrigkeiten, Künsteleien, Schwindeleien des Metiers ist in seinen Büchern keine Spur. Es gibt im sicher gefügten Zweckbau solches Romans von Perutz nichts, was nur Schmuck oder Aufputz wäre. Jeder Teil ist Träger und Last zugleich. Härte, Solidität und Knappheit der Darstellung ergeben insgesamt etwas, was man Charakter nennen darf.⁷

Dieses Urteil erstaunt umso mehr, als Polgar entgegen den Gepflogenheiten des literarischen Marktes an Perutz den formalen Anspruch ernst nimmt und somit dem Werk eine ästhetische Relevanz zuspricht, die im einzelnen freilich noch zu erhellen ist. Wenn ich recht sehe, verdeckt das über die Feuilletonseiten ererbte Klischee vom phantastischen Unterhaltungsautor Perutz gerade dieses Formbewußtsein in fataler

⁶ Perutz, Leo: Eine Arbeitsbibliographie. Bearbeitet von Wilhelm Schemus und Hans-Harald Müller. - Frankfurt/M. 1991 (= Hamburger Beiträge zur Germanistik 15).

⁷ Zitat nach: Perutz, Leo: 1882-1957. a.a.Ö. (Anm. 2), S. 159.

Weise, indem eine inhaltsbezogene Kategorisierung die in der Form sedimentierte Vermitteltheit außer Betracht läßt. So erscheint es - zum Beispiel - zweckmäßig, die Figur des Phantastischen nicht einfach vorauszusetzen, sondern sie in der künstlerischen Intention, als einen in der "Logik des Produziertseins" (Adorno) angelegten Baustein des Narrativen aufzusuchen. Anhand einer eingehenderen Auseinandersetzung mit dem Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* soll dies nun versucht werden.⁸

Die Struktur des Phantastischen in Perutz' *Nachts unter der steinernen Brücke*

Der Abdruck isolierter Teile aus dem Roman ist nicht einfach Resultat einer wenig erfolgreichen Publikationsgeschichte. Perutz' Roman ist vielmehr bereits von der Konzeption her auf die Isolierbarkeit der Teile hin angelegt, in der die Gesamtstruktur gleichsam aufgehoben erscheint. Die vierzehn Kapitel und der abschließende Epilog sind in einer Art heterogenen Verwandtschaft zueinander angeordnet, aus der sich eher ein additiver denn ein teleologischer Grundtypus von Roman ergibt. Äußerliche Einheit garantieren zu Geschichten ausgefaltete Episoden, die in der Epoche der Regierungszeit von Kaiser Rudolf dem Zweiten angesiedelt sind, also das Prag am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges beschreiben. Hauptfiguren sind neben dem Kaiser der reichgewordene Jude Mordechai Meisl sowie die legendäre Gestalt des Rabbi Loew. Doch um diese Konstanten herum eine zentrale und plastisch durchgebildete Fabel anzugeben, ist ohne Zögern nicht möglich und eher Sache der Täuschungsgeschäfte wohlfeiler Buchklappentexte. Die Mikroplots - die vom Rabbi Loew vermittelte imaginäre Liebesgeschichte zwischen dem Kaiser und der Frau von Mordechai Meisl, Esther; die geschäftlichen Pakte zwischen dem Kaiser und dem reichen Juden Mordechai Meisl sowie die Synthese dieser beiden Stränge am Ende, als Meisl im Gedanken der Rache das per Vertrag dem Kaiser zustehende Vermögen in wohltätige Einrichtungen der Judenstadt investiert -, diese Mikroplots also werden kontrastiert von Erzählungen, die zu diesen Hauptfabeln in einer mehr als losen Beziehung stehen und sowohl dem Prinzip der Eigenständigkeit wie dem Prinzip der additiven Erweiterungsmöglichkeit gehorchen.

Verbunden werden die einzelnen Geschichten von einer oralen Erzählsituation. Der Ururur-Großneffe des Mordechai Meisl, der stud. med. Jakob Meisl erzählt um

⁸ Zitate - mit Seitenzahlen in Klammern - im folgenden nach: Perutz, Leo: *Nachts unter der steinernen Brücke*. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990 (=rororo 12281).

die Zeit der Jahrhundertwende, gerade als das alte jüdische Ghetto demoliert wird, seinem Nachhilfeschüler diese Geschichten und entwirft damit das Bild einer versunkenen Welt.

Bedenkt man die Entstehungszeit des Romans, den Zweiten Weltkrieg, so reiht sich Perutz' Roman ein in eine novellistische Tradition, deren Bogen von Boccaccio zu Goethe, ja sogar bis Georg Lukács hin gespannt werden kann: die von der Zeitgeschichte Verfolgten ziehen sich aus dem furchtbaren historischen Geschehen zurück und "enttöten" (V. Klotz) die historischen Zustände durch den diätetischen Akt des Geschichtenerzählens. Sie betreiben das Geschäft des Erzählens als einen existentiellen Akt des Phantasiezwanges und verweisen gerade durch diese ostentative Abwendung von der Geschichte auf deren Narbenspur.

Die folgenden Beobachtungen zu einzelnen Erzählabschnitten des Romans gehen demnach von der Annahme aus, daß die novellistische Anordnung und der entstehungsgeschichtliche Hintergrund nicht unvermittelt einander gegenübergestellt sind. Im einzelnen wird zu zeigen sein, daß Perutz das Erzählen von Geschichten als eine Dramaturgie des Aufschubs inszeniert, als Versuch, im Akt des Erzählens Lebendigkeit zu erhalten, daß aber gerade diese Lebendigkeit ständig zur Erfindung zwingt und somit am Leben erhält, was von der Geschichte her dem Untergang ausgeliefert ist.

Die eben angedeutete Dramaturgie des Erzählens ist als das in den Geschichten vorfindliche spezifisch dramatische Erzählen in einem mehrfachen Sinn zu verstehen, als Dramatisierung des Erzählakts (1), als Inszenierung von expositorischem Erzählmaterial (2) sowie als romaninterne Konfrontation natürlicher Erzählordnung einerseits und künstlicher Erzählordnung andererseits (3).

1. Dramatisierung des Erzählakts

Die Dramatisierung des Erzählaktes ist Abbild der Erzählsituation, die Perutz für seinen Roman wählt. Schon im 1936 erschienenen historischen Roman *Der schwedische Reiter* beginnt Perutz damit, die Erzählerposition zu verlagern. Die Erzählerrolle wird von reißender Außensicht zu einer Figurennennsichtdarstellung hin beruhigt, Perutz verzichtet auf mobile Eigenständigkeit zugunsten von Veranschaulichung der zeitlich fernliegenden Figuren. Formelhaft könnte man von einer in die historische Aura der Fremdheit gekippten Personalisierung des Erzählaktes sprechen. Beim Wort ge-

nommen wird diese Aura der Fremdheit der Figuren durch den bewußten Einsatz des Fremdwortes. Der Erzähler assimiliert sich an die Figur durch die Verwendung des ihm selbst bereits fremd oder ungebräuchlich gewordenen Wortes, man soll "kontentiert" (S. 146) und nicht zufriedengestellt werden, man beleidigt nicht, sondern man "offendiert" (S. 49), dafür entschuldigt man sich nicht, sondern man "excusiert" (S. 51). Wiewohl bewußt bleiben muß, daß mit dem Fremdwort die soziale Differenzierung innerhalb des Romanpersonals ebenso erfolgt wie sich durch die Verwendung solcher Internationalismen der jüdische Jargon äußert, bleibt doch festzuhalten, daß der Archaismus des Wortes hauptsächlich der figuralen Modellierung dient, um den Figuren eine ihrem raumzeitlichen Kontext entsprechende Aura zu geben.

2. Novellenstruktur und Thematisierung des Erzählmateri als

Ein Erzählverfahren, das die Strukturmerkmale einer Novelle - die konstitutive dramatische Erzählform - strikter als eben angedeutet befolgt, läßt sich innerhalb des Aufbaus der einzelnen Geschichten verfolgen. Insbesondere das ausdifferenzierte Verhältnis von Erzählexposition und narrativer Durchführung der Geschichten folgt einem Grundmuster, das in verblüffender Variationsdichte immer wieder angewandt wird. Bedeutungsvoll sind einzelne zunächst als marginal unterschätzte Motive in der Exposition der Erzählung, die im weiteren Verlauf so verschoben werden, daß sie - anders als im Falle einer leitmotivischen Erzählweise - die syntagmatische Ebene der Geschichte gleichsam von außen her motivieren. Ein Beispiel: In dem Kapitel "Sarabande" provoziert der geckenhafte "á la Mode-Herr" (S. 46) Graf Collalto den bäurisch-tölpelhaften kroatischen Landbaron Jurinac aus Geltungssucht vor einer jungen Dame ob dessen Tanzkünste mit den Worten: "Der Herr wird mit den schwierigsten Tanzfiguren so leicht fertig wie ein anderer mit einer warmen Brotsuppe" (S. 47). Der Baron, dem der Leser an dieser Stelle wenig höfische Contenance und Feinsinn zutraut, fügt in einer harmlosen Replik zuletzt hinzu: "Was aber die Brotsuppe betrifft, so geb' der Herr nur acht, daß er nicht auslöffeln muß, was er sich einbrockt." (S. 49) Als sich die Provokation schließlich zum Eklat ausweitert, sich die beiden in der Folge zum Duell gegenüberstehen, bei dem der höfische Zierling dem ausgewiesenen Türkenkrieger erbärmlich unterliegt, läßt Perutz den Baron eine besonders subtile Buße erfinden: Er läßt den Tanzkundigen erbarmungslos durch die Straßen Prags tanzen, bis er

völlig erschöpft den jüdischen Rabbi Loew um Erbarmen anfleht und dessen zauberhafte Kräfte stimuliert.

Diese kurze Handlungsskizze veranschaulicht Perutz' Verfahren der Erzählung: Das situationsbezogene Wort von der Brotsuppe wird in der Exposition auf das Sprichwort ausgedehnt und sodann in der Durchführung der Geschichte konsequent weiter transponiert, so daß die Exposition der Geschichte mit der Durchführung primär vom sprachlichen Material her verbunden ist, als würde allein aus dem Sprachgestus heraus ein narratives Kernmaterial entwickelt, das sich in der Folge in einem phantasiereichen Spiel von Rückbezug und Erweiterung zum narrativen Handlungsspiel, zur Konstitution einer Fabel, ausweitet.

Die Technik, ein in der Exposition vorgestelltes thematisches Material in Form einer narrativen Sequenzierung weiterzuführen, ließe sich bei anderen Geschichten ebenso detailliert nachweisen. Sie illustrieren allesamt Perutz' Neigung, abstrakte Erzählmuster aufzuspalten und als Material der narrativen Kombination zu verwenden. Die Geschichten erscheinen somit weniger als Nachbildungen eines fiktiven Geschehens - etwa als Mimesis einer abgeschlossenen Handlung -, sondern sie emanzipieren sich als autonome Gebilde, die die Illusion einer wie auch immer phantastischen Wirklichkeit gleichsam unterlaufen. So wird das Phantastische ebenso wie das Novellenstrukturprinzip - nämlich die Erzählung einer unerhörten Begebenheit - zum Produkt einer permanenten Selbstreflexion des Erzählens, moduliert das Erzählen von Geschichten einer versunkenen Welt zur autonomen, weil auf die Produktion selbst gerichteten Veranstaltung des Erzählaktes.

3. Die analytische Romanstruktur

Die Lenkung des phantastischen Erzählens durch die Komposition erzählerischen Materials hin zu einer künstlichen Ordnung ist aber nicht auf einzelne Geschichten des Romans beschränkt. Der Roman, als übergreifendes Gattungsgefüge, in das die einzelnen Geschichten integriert sind, besitzt als Ganzes betrachtet selbst eine phantastische Konstruktion. Das Phantastische an Perutz' Erzählkunst liegt in diesem Sinne also nicht in der inhaltlichen Erfindung übernatürlicher, weil im realistischen Sinn unmöglicher Inhalte, nicht also in der Invention, um den klassischen Begriff aus der Aufbaulehre der Rhetorik zu bemühen. Perutz geht in der Handhabung der Gattung der phan-

tastischen Erzählung noch einen Schritt weiter, indem er die Erzählstrategie - man könnte auch sagen, die Disposition der erzählten Wirklichkeit - zum Moment des Phantastischen macht. Betrachtet man von diesem Ansatzpunkt ausgehend einmal die Komposition der Romanfabel, so stellt sich die Frage, ob das Phantastische in dem Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* wirklich auf mystisch-übernatürliche Inhalte beschränkt bleibt oder ob das Phantastische nicht vielmehr das Resultat eines formalen Kalküls ist, eines Kalküls zumal, das den diffusen Begriff des Phantastischen in Perutz' Erzählkunst überhaupt erst erfassen läßt.

Das Eröffnungskapitel des Romans schildert, wie der Rabbi Loew eine Beobachtung zweier Narren zum Anlaß nimmt, hinter die Ursachen der in Prag gerade wütenden Kinderpest zu gelangen - eine jüdische Ehefrau lebt in sündigem Ehebruch und ist vor versammelter Gemeinde nicht bereit, ihre Schuld zu bekennen - und was er schließlich macht: Er sucht einen geheimen Ort unter der steinernen Brücke auf, findet dort zwei Sträucher vor, einen Rosenstrauch und einen Rosmarinstrauch, reißt den Rosmarinstrauch aus und wirft ihn fort. Knapp schließt der Erzähler das Kapitel durch den Bericht, was in dieser Nacht geschah: Die Pest erlischt in den Gassen der Prager Judenstadt, die Frau des reichen Kaufmanns Mördechai Meisl stirbt und auf der Burg zu Prag wird der Kaiser Rudolf II. aus einem seiner bösen Träume gerissen.

Über den Sinn und die Auflösung des narrativen Verwandtschaftsverhältnisses dieser drei nebeneinander gestellten Motive erfährt der Leser nichts. Der sistierte Erzählerkommentar liefert den Leser vielmehr an eine imaginierte, übernatürliche Ordnung aus, worin die Haltepunkte der kausal-realistischen Rezeption immer wieder fortgeschwemmt werden. Erst im letzten Kapitel des Romans wird dieses phantastische Spiel endlich durchbrochen und in einem neu etablierten Ordnungssystem aufgelöst. Hier, in der phantastischen Begegnung des Rabbi Loew mit dem jüdischen Racheengel Asael erfährt der Leser endlich den Zusammenhang zwischen der jüdischen Ehebrecherin Esther, dem saturnalischen Kaiser und dem geheimnisvollen Sträucherpaar: Um dem unbedingten Wunsch des Kaisers nach dem Besitz der jungen Jüdin zu entsprechen, das jüdische Ehegesetz aber nicht zu brechen, hatte der Rabbi zu einer List gegriffen. Er pflanzte zwei sich ineinander verschlingende Sträucher, die den Zauber in sich trugen, Kaiser und Jüdin in den Glauben ihrer gemeinsamen Liebe zu versetzen, während sie diese Liebe in Wirklichkeit nur imaginär, im Traum nämlich, erfuhren.

Die letzte der Geschichten, die Perutz erzählt, ist also die in der zeichenhaften Verkettung einzelner Motive enthaltene Geschichte, die den Leser den gesamten Roman hindurch bewegt hatte, ohne daß er davon Kenntnis besaß. Der Rezipient dieser gleichsam abwesenden Geschichte sieht sich zuletzt gefangen im Umkehrspiel der für das realistische Erzählen so charakteristischen Erzählmotivation. Was im ersten Kapitel erzählt wird, wird quasi ex post, durch eine Motivation von hinten, aufgelöst und bestätigt zugleich. Die Jüdin muß sterben, um durch ihre Sühne die Judenstadt von der Kinderpest zu befreien; der Kaiser wird in seinem bloß traumhaften Vollzug der Liebe gezeigt, zugleich aber auch aus diesem Traum herausgerissen in die Schlaflosigkeit der Bewußtheit, in der ihm fortan die Geliebte verweigert bleibt, wie es auf der Zeichenebene durch das Ausreißen des Rosmarinstrauchs versinnbildlicht wird. Erst von dieser auflösenden Rückwendung her zum Romananfang wird die eigentliche Natur der Geschichte, die Perutz in diesem Roman erzählen will, in ihrem ganzen logischen wie zauberhaften Umfang aufgeklärt. Es scheint, als würde Perutz die romaneske Welt genau an einer Schnittstelle zwischen Phantastik und Realistik ansetzen, wobei es der Disposition des Lesers überlassen bleibt, wie er sich auf diese Schnittstelle einläßt.

Diese beiden Kapitel, das Eingangskapitel wie das Schlußkapitel, stehen erzähllogisch gesehen in einem zeitlich verkehrten Verhältnis zueinander, in einem Hysteronproteron-Verhältnis: sie lassen sich als Geschichte und Vorgeschichte der Liebesgeschichte auseinanderhalten, wobei die Vorgeschichte als die auflösende Erläuterung der Geschichte erst nachgereicht wird. So wird die natürliche Ordnung des Geschehensablaufes durch eine künstliche Ordnung ersetzt, dergestalt "daß das zeitlich spätere Stadium syntaktisch (oder im Erzählfluß) vor das zeitlich frühere gesetzt wird"⁹. Seit Otto Ludwig hat sich für diese Erzählstrategie der Begriff des "analytischen Kurses" der Erzählung angeboten¹⁰ - im Gegensatz zum synthetischen Kurs, wo die natürliche, zeitliche Abfolge der erzählten Welt mit der künstlichen Abfolge des Erzählens übereinstimmt ist.

In Perutz' Roman nun ist mit der Verkehrung der natürlichen Ordnung des Geschehens in die künstliche Ordnung der Erzählung eine ganz bestimmte Wirkung verbunden. Die Überlagerung der realistischen Erzählebene mit der Ebene der wunderbaren Fügung erzeugt im Leser eine Illusion eigener Art, nämlich die der wunderbaren

⁹ Üding, Gerd - Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. - Stuttgart 1986, S. 288.

¹⁰ Ludwig, Otto: Studien. - Hg. v. Adolf Stern. Leipzig 1891, S. 100f.

Erzählung, welche die Logik der realistischen Erzählung überhaupt außer Kraft zu setzen scheint. Durch die Erzählerillusion wird der Leser in eine wunderbare Welt versetzt, deren Eigengesetzlichkeit seine Erwartungen an die kausallogische Durchdringung des Erzählstoffes tendenziell durchbricht. Der Leser scheint gezwungen, sich der fremden Welt des wunderbaren Geschehens einfach zu ergeben und damit die Regeln des kausalrealistischen Erzählens zu vergessen. Was er damit zu übersehen droht, ist, daß sich hinter dem Wunderbaren ein anderer, magisch zu nennender Bereich der Perutzschen Erzählung verbirgt. Dieser magische Bereich ist die metarealistische Ebene des Erzählens, eine Ebene der Erzählung, wo die Selektion und Anordnung des Erzählmaterials zur letztgültigen Motivierungsinstanz der Erzählung selbst werden. Was dem Leser als die Illusion eines geschlossenen Geschehensablaufes erscheint, als Mimesis einer wie auch immer mit wunderbaren Elementen durchsetzten Wirklichkeit, ist erzähltechnisch nichts anderes als die Verschiebung, Erweiterung und Variation eines narrativen Kernmaterials. Aus der adorierenden Sicht meisterhafter Erzählkunst könnte man von einer Perfektion der narrativen Ökonomie sprechen. Vielleicht könnte diese Sichtweise aber auch das Bewußtsein für den Kunstcharakter, das Gemachtsein von Perutz' später Prosa im klassisch-formalistischen Sinne schärfen. Die Einsicht in diesen Kunstcharakter wäre wohl eine der Voraussetzungen, in Leo Perutz nicht mehr den wohlgebildeten Unterhaltungserzähler zu sehen - mit der dazugehörigen Geringschätzung -, sondern ihn an dem zu messen, was die deutschsprachige Erzählliteratur im 20. Jahrhundert an Innovativem hervorgebracht hat.

Die Geschichte als ein Verhältnis zum Tod

Ob die Stunden oder Tage als eine lange, unerhebliche Weile dahingehen oder ob uns ein außerordentliches Ereignis erregt und fast bewußtlos macht, sodaß wir seine Wirkung erst im Nachhinein und immer wieder, vielleicht ein Leben lang spüren - die Zeit schreitet lautlos und ungerührt fort. Wir sehen als eindringliches Zeichen die Uhr, deren Zeiger regelmäßig vorrückt und Kreis für Kreis schließt, unendlich oft. Für uns aber sind die Kreise gezählt, unser Dasein ist endlich, aber weil wir der Gegenwart nicht Herr werden können, sind wir ganz in der Zeit behaftet und können unser Schicksal nicht regieren sondern nur vollenden.

Der Tod - und ich meine nicht das Sterben, sonder das "tot sein" - ist, wie die Zeit, ganz unparteiisch und allgemein, sodaß es heißt: Im Tod sind alle gleich. Zugleich läßt der Tod, als das unausweichliche Ende der persönlichen Macht, wie ein unheimliches Licht von jenseits her, die eigene Geschichte, die sogenannte Personal- oder Individualgeschichte, zu einer eigenartigen und über alle Maßen großen Gestalt werden. Gewöhnlich wird die allgemeine Geschichte, die Universalgeschichte, als die wahre Darstellung der Bewegungen in der Zeit angesehen. Vielleicht äußert sich darin der Wunsch des Einzelnen nach der Existenz im größeren Zusammenhang und nach der Teilhabe an einer größeren, zweckgerichteten Entwicklung. Aber die Geschichtsschreibung ist nichts als Projektion des Individuums, ein Schatten der eigenen Lebensgeschichte; die Periodisierung in der Universalgeschichte ist ziemlich beliebig, weil man irgendwo in der Kausalreihe beginnen und irgendwo aufhören, und aus den Bewegungen der Zwischenzeit seine Schlüsse ziehen kann.

Das Individuum vermöge seiner Geburt und seines Todes - auch wenn sein Erbe nach beiden Richtungen über diese Grenzen hinausweist - ist unverwechselbare Gestalt. Teilhaber am allgemeinen Geschehen ist es nur wieder in den Augen eines anderen Individuums: weswegen auch die Beispiele großer Menschen erst in anderen Menschen gleicher Größe wieder ihre angemessene Gestalt bekommen. Was vom Leben der großen Menschen übrigbleibt, im Mythos, das ist: im Erzählten, wirkt aber als Beispiel des siegreichen Trotzes gegen die gestaltlose Zeit. Sodaß es scheint - und ich weiß, daß ich nichts Neues sage -, das unausweichliche Ende, der Tod, ermögliche erst den Widerstand gegen den unausweichlichen Prozeß der Zeit.

Wolfgang Bauers Weg nach Innen

**Martin Esslin
(London)**

Wolfgang Bauer, 1941 geboren, ist zweifellos einer der interessantesten und charakteristischsten Vertreter seiner Generation in der österreichischen Literatur: einer Generation, die erst in den sechziger Jahren produktiv wurde und so die Atmosphäre des Landes als es aus der Misere des Krieges und der Besetzung nach dem Staatsvertrag von 1955 heraustrat und sich zur satten Wohlstandsgesellschaft entwickelte, exemplarisch verkörpern und zum Ausdruck bringen konnte.

Der Krieg und die deutsche Besetzung hatte Österreich zum ersten Mal so etwas wie ein starkes Identitätsgefühl gegeben - dies fand seinen Ausdruck in der bewussten Kultivierung des österreichischen Idioms in der Umgangssprache der Gebildeten - und daher auch in der Literatur. Man denke an die Versuche H.C. Artmanns das Wiener Vorstadtdiom phonetisch zu repräsentieren - ähnlich den Versuchen Raymond Queneaus in Frankreich eine Schreibweise für das demotische Französisch zu finden.

Österreich war aus der Kriegs- und Nachkriegssituation mit erstaunlichem Glück recht glimpflich davongekommen. Obwohl die Bevölkerung zu beträchtlichem Teil fanatische Anhänger des Nationalsozialismus und Hitlers gewesen waren, beschlossen die siegreichen Alliierten das Land als erstes Opfer der Nazi-Aggression zu behandeln - und selbst die Sowjetunion zog sich nach Stalins Tod hier freiwillig zurück, wohl weil es aussichtslos schien, die Bevölkerung auf ihre Seite zu ziehen.

Es fehlte daher in Österreich zu hohem Grade das Problem der Schuld an den Greuels des Krieges, das die gleichzeitige westdeutsche Literatur dominierte. Ideologische Konflikte waren alles andere als scharf in einem Staat, der in der Abwehr der fremden Besetzung eine Koalitionspolitik zwischen den grossen Parteien entwickelt hatte, die sich in die Verwaltung teilten und die Vorteile der Macht in der bertihmnte Formel des "Proporz", proportionell unter sich aufteilten.

Was blieb also der jungen Generation an Themen übrig? Formelle Experimente im Anschluss an die versäumten Avantgarden der dreißiger und vierziger Jahre - Surrealismus, Absurdismus, Sprachspiele à la Wittgenstein...

Handke spielte mit der Sprache in seinen Sprechstücken, Bernhard entwickelte sich zu einem Alpen-Beckett und Menschenfeind (wie ihn einst ein Journalist nannte), Wolfgang Bauer und andere Mitglieder seines Kreises um das Grazer Forum Stadtpark spezialisierten sich zunächst auf reine Verspieltheit - eine Mischung aus Blödelei und "épater-les-bourgeois" Bürgerschreck. Das ist die erste Entwicklungsphase Bauers - die der Mikrodramen und anderer auf reinen Unsinn abzielender Stücke wie *Der Schweinetransport*, *Katherina Doppelkopf* oder *Totu-wa-Botu*.

Worum es in diesen Stücken geht ist der Wunsch die Zuschauer vor den Kopf zu stoßen, Erwartungen zu erwecken die dann spektakulär unterlaufen und enttäuscht werden. Dadurch sollen die Bürger aus ihren eingerosteten Gewohnheiten geworfen und unsicher gemacht werden um schließlich wieder authentisch zu empfinden. Ein extremes Beispiel für diese Tendenz war ein Happening, das eine Gruppe der Bauer angehörte in der Schweiz veranstaltete. Es war zur Zeit des blutigen Bürgerkriegs in Nigerien, als in Biafra Hunderttausende Menschen am Verhungern waren. In dem späteren Stück *Silvester oder das Massaker im Hotel Sacher* schildert eine der Figuren diesen Vorfall, der aber tatsächlich stattfand, wie Wolfi Bauer es mir selbst mehrere Male bestätigt hat:

Naja... Hunger Biafra... das Happening was ma gemacht ham... wos hasst Happening... a netter Abend... eigentlich wars eine Wohltätigkeitsveranstaltung für die Hungernden von Biafra... mir hom einfach ein Theaterstück fingiert... die in Stans in da Inner-schweiz wollten natirlich für ihr Festival dringend die Uraufführung hom... Natirlich homma des Stück nie gschriebs... als Autor hamma an Neger erfundden... hehhe... den Herrn Fummelamwe... [Und in Stans, was habts dort gemacht?] ... Naja... da war die Aufführung... da Pfarrer des Ortes hat schon in der Mess verkündet, dass alle zur Wohltätigkeitsveranstaltung hingehen müssen, weil es Not tut für Biafra zu spenden... [Und ihr?] Nix... gessen hamma... von de ganzen Spesen, des warn zirka dreitausend Franken, hamma a riesiges Gelage gmacht, a riesige Sauferei... unters hungernde Publikum hamma Reis gschmissen, a paar flotte Trinksprüche hamma loslassen fürs schweizer Fernsehen und am Ende hamma fünf Franken offiziell nach Biafra überwiesen...

(Man beachte das Sprachniveau. Der Sprecher ist ein Mitglied der intellektuellen Elite, und spricht dennoch einen breiten Dialekt, der phonetisch wiedergegeben ist.)

Dieses Happening, das, wie gesagt, tatsächlich so stattfand, und einen grossen Skandal verursachte, war ein Versuch Theater und Realität zu verschmelzen; Anstatt einer Fiktion sahen die Zuschauer ein Stück Wirklichkeit - die Truppe bestellte von dem gesammelten Geld vom besten Restaurant des Ortes ein opulentes Mahl und verzehrte es vor den Zuschauern auf der Bühne - eine eindringliche Metapher dafür, daß ja die guten Bürger eines reichen Landes genau dasselbe tun: sie spenden zwanzig Franken für die Hungernden und essen jeden Tag opulente Mahlzeiten, ebenso wie die Esser auf der Bühne, die dann feierlich fünf Franken nach Biafra überwiesen.

In dem Stück *Party for Six* versuchte Bauer einen ähnlichen Realismus auch in einem nicht improvisierten Text auf die Bühne zu stellen. Hier ging es um den Voyeurismus des Theaterpublikums. Das Stück zeigt eine Party von Teenagern, bei der es wohl recht orgiastisch zugeht - aber wir sehen sie nur vom Vorzimmer, in dem nichts passiert, außer daß Gäste ankommen und von Zeit zu Zeit auf die Toilette müssen, weil sie zu viel getrunken haben. Nur leise hört man aus dem Zimmer Geräusche die auf die dort vielleicht stattfindende Orgie hinweisen könnten... Oft bleibt die Bühne minutenlang leer. Das Publikum wird als Voyeurs entlarvt und enttäuscht.

Hier zeigt Bauer wie akribischer Realismus ebenso zur Nasführung der Zuschauer dienen kann, wie Blödelei oder das Happening - das ja auch einen extremen Fall von Realismus darstellt, nämlich einen realen Vorgang, der an die Stelle des erwarteten Schauspiels tritt.

Party for Six stellt einen Übergang zu Bauers nächster Phase als Dramatiker an, einer Phase, in der Bauer äußerst realistisch blieb wiewohl er jetzt viel mehr Aufmerksamkeit an die Struktur seiner Stücke wandte. Sein größter Erfolg *Magic Afternoon* (1967), ferner *Change* (1969/69), *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher* (1971) und *Gespenster* (1973) sind Ausschnitte aus dem Leben und Lebensstil Grazer und Wiener Bohemiens, Künstlern und Intellektuellen, offensichtlich aus dem Leben gegriffen, sodaß man sogar oft versucht ist die Figuren mit wirklichen Persönlichkeiten dieser Kreise zu identifizieren. Gezeigt wird der Leerlauf, die Manipulation, die Sinnlosigkeit und geistige und spirituelle Akzidie dieser Welt.

Magic Afternoon zeigt eine Gruppe von jungen Leuten die verzweifelt versuchen sich an einem Sonntag-Nachmittag buchstäblich "die Zeit zu vertreiben" - mit Erotik, Hasch, Blödelei. In diesem Sinne könnte man das Stück eine realistische Version von Warten auf Godot nennen - wo ja auch die Personen des Dramas versuchen den Gang der Zeit mit allerlei Tricks zu beschleunigen. Nur daß *Magic Afternoon*, mitten in der albernsten Blödelei mit einem plötzlichen Gewaltakt endet. Aus einem scherzhaften Spiel, bei dem die Teilnehmer versuchen einander die Kleider harabzureißen, das zu einer Art Stierkampf ausartet, ersticht einer der Männer unbeabsichtigt seinen Freund. Damit endet das Stück abrupt und schockiert das Publikum aus seiner Teilnahmslosigkeit.

In *Change* und *Gespester* geht es darum, daß in dieser Situation des äußersten Ennui und Spleen - im Sinne der französischen Spätromantik und Dekadenz - immer wieder die Versuchung entsteht andere Menschen zu manipulieren - in *Change* versucht ein Maler einen naiven Amateur durch moderne Publizität und Medientechnik zum Modekünstler hinauf zu manipulieren, um ihn dann plötzlich fallen zu lassen und zum Selbstmord zu treiben. Aber der Naturbursche läßt sich nicht manipulieren und es ist der Urheber des makabren Scherzes der dann schließlich Selbstmord begeht.

In *Gespenster* wird eine junge Frau in den Wahnsinn getrieben, nur damit unter den gelangweilten Intellektuellen einmal etwas wirklich passiert.

Den Höhepunkt erreicht diese realistische Phase von Bauers Dramatik mit *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher*, aus dem ich bereits die Episode des Happenings Hunger in Biafra zitiert habe. Ein Dramatiker, Wolfram Bersenegger (offensichtlich ein Abbild des Autors - Wolfram läßt sich gleich Wolfgang mit Wolfi abkürzen) hat einem Theaterdirektor ein neues Stück versprochen, das er aber nicht geschrieben hat. Er soll es zu Silvester um Mitternacht abliefern. Er hilft sich aus der Patsche, indem er eine Party im Hotel Sacher veranstaltet, zu der er Gäste einlädt die sich sicherlich in heftige Streitigkeiten und Konflikte verwickeln dürften. Und tatsächlich endet die Party mit Skandal, Selbstmord und einem allgemeinen Aufruhr. Das Ganze hat der Dramatiker auf Tonband aufgezeichnet und am Ende übergibt er dem Direktor das Tonband als das fertige Drama. Hier wird also die Manipulation selbst zum dramatischen Kunstprodukt.

Damit war wohl ein Endpunkt dieser Phase des äußersten Realismus erreicht. Die Selbstdarstellung des Milieus, die demotische Sprache - sie waren photographische und phonographische Doubles der Wirklichkeit. Den Übergang zu einer neuen Phase von Bauers Dramatik bildet ein kurzes Stück das noch vor *Silvester* und *Gespensstern* entstand, aber nach vorne weist: *Film und Frau* (oder *Shakespeare der Sadist*).

Hier haben wir wieder eine Gruppe von Menschen aus Bauers Kreis, die sich die Zeit vertreiben wollen - zwei junge Männer beschließen ins Kino zu gehen, während die Freundin des einen von ihnen mit einem älteren Besucher zu Hause bleibt. Im Kino sehen die beiden einen pornographischen Film - den auch wir sehen, aber mit ihren Augen - sodaß die Darsteller des Films mit den beiden zu-Hausegebliebenen, der jungen Frau und dem älteren Mann verschmelzen. Was mögen die wohl miteinander jetzt treiben? diese Frage beschäftigt die beiden Kinobesucher offensichtlich, und so sehen wir also die Gestalten des pornographischen Films die eifersüchtigen Vorstellungen der beiden Kinobesucher inkarnieren. Zu Hause angekommen, finden diese, daß eigentlich nichts vorgefallen sein mag. Ein Kartenspiel beginnt, von dem das einzige weibliche Mitglied der Gruppe ausgeschlossen ist - jetzt sehen wir ihre Phantasie, wieder auf den Klischees des Films (diesmal des Westerns) beruhend, wie sie davon träumt, daß der ältere Mann, als Cowboy die Pokerrunde verläßt, sie auf sein Pferd setzt und mit ihr in den Sonnenuntergang davonreitet. Hier also steigert sich der Realismus zu dem Punkt, wo die Ebene der äußeren Wirklichkeit verlassen wird, und wir in das Bewußtsein, die Phantasiewelt der Figuren eintreten. Es ist dies eine Tendenz, die schon stark bei den Autoren des sogenannten Theaters des Absurden - besonders Ionesco mit seiner Traumdramatik - praktiziert wurde. Denn was im Bewußtsein, in der Phantasie, im Traum eines Individuums vorgeht, ist für dieses vielleicht realer, wirklicher, als die äußere Wirklichkeit. Bei Bauer ist bemerkenswert wie genau er die Übergänge zeichnet und die Inhalte der Phantasiebilder motiviert.

In *Magnetküsse* (1975) und *Memory Hotel* (1979-80) sind wir im Bewußtsein von Menschen, die sich in Schrecksekunden klar zu machen versuchen wie sie in diese fatale Situation gekommen sind und Episoden ihres Lebens in verzerrter Form nacherleben. Hier folgt Bauer dem Vorbild der berühmten Erzählung von Ambrose Bierce *An Occurrence at Owl-Creek Bridge*, in der ein Mann, der gehenkt wird, seine Flucht und Befreiung vor seinen Augen ablaufen sieht, in der Sekunde in der er mit der Schlinge um den Hals von der Brücke gestoßen wird.

In *Magnetküsse* ist es Ernst, ein Maler, der seine Freundin ermordet hat und im Augenblick des Erwachens aus dem Schlaf die verwirrten Erinnerungen und Gefühle nacherlebt, die ihn zu der Tat veranlaßt haben. Während dieser Szenen steht die Uhr still - das heißt das alles eigentlich in einer einzigen Sekunde vor sich geht. Erst als Ernst wieder völlig wach ist und seinen Psychiater anruft und sein Atelier in Brand steckt, geht die Uhr wieder. *Memory Hotel* stellt in ähnlicher Weise die Versuche Tonis, eines österreichischen Künstlers, der eben im Meer an der Küste von Jamaika ertrinkt und von einem Haifisch angebissen wird, dar, sich zu erinnern, wie er im Zuge einer bizarren und grotesken Kette von Ereignissen in diese Situation gekommen ist. Hier wird sogar die Anstrengung des Sterbenden dargestellt, der Szenen seines Vorlebens zu erinnern sucht, dabei aber falsche Erinnerungen verwirft, sodaß sie wie Filme zurückgespielt und neu variiert wieder ablaufen können.

In diesen Stücken also geht es darum die Synchronizität der in einer Schrecksekunde neben und übereinanderstehenden Bewußtseininhalte diachronisch aufzulösen, sodaß ein Handlungsablauf entsteht. Der Zuschauer muß, ebenso wie das Subjekt des Stücks versuchen, aus diesen Fragmenten einen zusammenhängenden Sinn zu finden.

In einem viel späteren Stück *Das Lächeln des Brian de Palma* (1989) sind wir sogar im Bewußtsein zweier alten Leute, Odo und Ada, die dabei sind Selbstmord zu begehen - hier geht es also um ein Doppelbewußtsein. In ihrer Schrecksekunde vermischen sich ihre Interessen an Aegyptologie, Horrorfilmen über die Rache von Mumien und Fragmente aus ihrem Leben.

Mit einer anderen Variante der Synchronizität spielt Bauer in *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir? oder Singapore Sling* (1980): Wir sind in einem Hotelzimmer in Raffles Hotel in Singapore, in dem die Zeit stillsteht und vier Paare von Gästen, die zu verschiedenen Zeiten dort gewohnt haben mögen, gleichzeitig agieren ohne voneinander Notiz zu nehmen, was zu vielen komischen Situationen in der Art Feydeauscher Farcen führt. Das erste dieser Paare ist ein österreichischer Dichter und seine Freundin - man kann also annehmen, das er, Tristan, es ist, der in seiner Phantasie die anderen Gäste, wirkliche und imaginäre (denn eines der Paare besteht aus van Gogh und Gauguin, die nie gemeinsam in Singapore gewesen sein können), ins Bewußtsein ruft... Hier also werden Assoziationen und Phantasiebilder bei Ankunft in einem fremden Hotelzimmer re-konstruiert.

In zwei anderen Stücken laufen imaginäre und reale Wirklichkeit parallel. *Herr Faust spielt Roulette* (1985-86) zeigt uns Faust, einen kleinbürgerlichen Mittelschullehrer der Mathematik, der sich aus seiner Alltagswelt mit Frau, Sohn und Hund, in eine Traumwelt flüchtet. - ein kosmisches Spielkasino, in dem er, der Teufel und Gott Hasard spielen und Faust die Prinzipien des Zufalls und der Wahrscheinlichkeitsrechnung untersuchen will. Das Kasino ist gleichzeitig auch ein Irrenhaus... Wesentlich hier ist, daß Faust die Kasinowelt als die reale, seine wirkliche Welt als eine Halluzination erlebt....

Ebenso lebt in *Ach, armer Orpheus*, der Held, Cary, ein Dichter, zwischen kleinbürgerlich-bohemienhafter Realität und der mythischen Welt von Orpheus und Eurydike.

Zwei andere Stücke - beide 1982 entstanden - verbinden diese Tendenz der Bewußtseinsspaltung mit Elementen aus Bauers früherer Produktion: in *Das kurze Leben der Schneewolken* ist ein Paar in eine Berghütte geflüchtet um Selbstmord zu begehen - wir sind also etwa in der Sphäre von *Magic Afternoon* und *Change* - aber neben den naturalistischen Dialogen, äußern die Figuren ihre inneren Gedanken, also laufen auch hier zwei Ebenen parallel.

In *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur* - Ionesco gewidmet - sind wir dagegen im Land des blühenden Blödsinns der frühesten Phase - einem Kunden wird als Friseur eine Kirche aus Beton aufgesetzt, der ganze Friseursalon verwandelt sich in einen Jumbo-Jet und fliegt nach Fiji - jedoch scheint es mir klar, daß es sich hier nicht nur um Traumdichtung handelt, sondern um die Darstellung alkoholischer oder drogen-induzierter veränderter Bewußtseinszustände...

Also - von der Blödelei als Bürgerschreck, von freier Assoziation von spontanen Einfällen, zu realistischer Satire - dann ins Innere des Bewußtseins von Menschen in einer Schrecksekunde, und schließlich parallel nebeneinander laufende innere und äußere Realität, wobei die innere Realität - Traum, durch Alkohol oder Rauschgift verändertes Bewußtsein - von dem Subjekt dieser Phantasien als realer empfunden wird als seine alltägliche kleinbürgerliche Wirklichkeit.

Mir scheint dieser Entwicklungsgang - der wie gesagt keineswegs geradlinig chronologisch verläuft - äußerst aufschlußreich gerade als Phänomen der Situation in einer Wohlstandsgesellschaft wie Österreich in den letzten zwanzig Jahren geworden

ist. Die spirituelle Leere, der Verlust jeder religiösen, ideologischen, metaphysischen Dimension führen eben zu jener Akzidie, Ennui, Spleen, metaphysische Langeweile (wie immer man es nennen will), die in allen Stücken Bauers eine so wichtige Rolle spielt, und diese Akzidie, dieses allesumfassende, aus dem Fehlen jedes höheren Lebenszwecks entstehende Ennui führt dann zur Flucht in Alkohol und Droge, die diese Realität vergessen machen sollen - und das doch auch nicht können. Es ist wohl kein Zufall, daß im Mittelpunkt dieser Dramatik immer wieder Gewaltakte, vor allem Selbstmord stehen, die Flucht in den Tod ist die letzte alles lösende Bewußtseinsveränderung.

Bauers Dramatik scheint mir paradigmatisch für die geistige Situation in einem beträchtlichen Teil der heutigen westlichen Welt - vor allem in jenen gutverwalteten, wohlhabenden Kleinstaaten wie die Schweiz, die skandinavischen Länder, Holland und Österreich - in denen ja bekanntlich die Selbstmordrate zu den höchsten der Welt gehört und wo eine auf Rock-Musik, Drogen und Gewalt basierende Subkultur beträchtliche Teile der Jugend erfaßt hat...

Bauers Werk ist in mancher Hinsicht ein Symptom dieser Situation, es ist aber auch, in der Eindringlichkeit und dem tragischen Galgenhumor seiner Darstellungsweise und der umwerfenden Drastik seiner demotischen Sprache, ein verzweifelter Schrei nach einem Ausweg aus dem spirituellen Vakuum - und damit vielleicht ein erster Schritt zu einer Umkehr, zu einem geistigen und spirituellen Neubeginn.

Subversion und "Archäologie der Bedeutungen"

Zu Josef Winklers Versuch, der "Heimat" zu entgehen und in Sodom den Menschen zu schaffen

Friedbert Aspetsberger
(Klagenfurt)

I. Einordnung in die Provinz

I.1. Es wurde mehrfach beschrieben, daß die bürgerliche Bildungs-Hochliteratur in Österreich von der Jahrhundertwende bis in die 30er Jahre durch den Austrofaschismus seit 1934 und durch den Nationalsozialismus seit 1938 literaturpolitisch oder durch Vertreibung der Autoren beseitigt wurde und daß diese Tradition im kulturellen Leben nach 1945 nur in Spuren oder nicht wieder aufgenommen wurde.¹ Remigranten oder neue Avantgarden der folgenden Generation (wie die Wiener Gruppe oder einzelne, z. B. Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Gerhard Fritsch, Hans Lebert u. a.) fanden bis in die Mitte der 60er Jahre kaum einen Lebens- und Schaffensraum in Österreich. Auch die Durchsetzung der Werke Exilierter lief überwiegend über die Steuerungen ihrer ausländischen Rezeption.

Die autochthone Autorengeneration der Zweiten Republik, also die seit ca. 1940 Geborenen, kommt überwiegend nicht mehr aus der Bildungsschicht des kritischen liberalen Bürgertums, sondern ist direkt durch die Schule, die Buchgemeinschaften etc. und durch primäre Erfahrungen in dem wie ein Bauernhof überschaubaren Kleinstaat Österreich heimatlich leidend-kritisch geprägt. So fand, literaturgeschichtlich und soziologisch, ein unbeabsichtigter Anschluß an die "Entdeckung der Provinz" statt, die Hermann Bahr schon um 1900 zum großen Ereignis machen wollte. Seine Ansichten

¹ vgl. Aspetsberger, Friedbert: Literarisches Leben im Austrofaschismus. Der Staatspreis. - Königstein/T. 1980.; Amann, Klaus: Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte. - Frankfurt 1988.; Müller, Karl: Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren. - Salzburg 1990.; McVeigh, Joseph: Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur seit 1945. - Wien 1988.; Aspetsberger, F., Frei, N., Lengauer, H. (Hgg.): Literatur der Nachkriegszeit und der 50er Jahre in Österreich. (Schriften des Instituts für Österreichkunde 44/45) - Wien 1984 u.a. Vgl. auch die Antologie Brejcha, O., Fritsch, G. (Hgg.): Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur - Bildende Kunst - Musik in Österreich seit 1945. - Salzburg 1967 u.a.

und Ziele lassen sich ideologisch der Literaturpolitik nach 1934 verbinden², die Karl Müller als langes Leben der "Antimoderne" bis in die Zweite Republik beschrieben hat.

Im folgenden wird auf Kennzeichen eines Strangs dieser - natürlich vielfältigeren als hier angedeuteten - Tradition, die "Heimatliteratur", eingegangen. An Josef Winklers Werk soll eine Form der gegenwärtigen Leistung dieses Genres, nun als "Anti-Heimatroman" in seiner besonderen Ausprägung, betrachtet werden.

I.2. Daß Winkler in die Tradition der Heimatliteratur gestellt werden kann, hat die Arbeit von Andrea Kunne nachgewiesen.³ Sie sieht den Heimatbegriff - unter den sie Literatur von Lebert über Jonke und G. Roth bis Winkler subsumiert und den sie also ähnlich weit faßt wie Renate Lachinger den "Anti-Heimatroman" bei Innerhofer, Wolfgruber, Scharang und Jelinek⁴ - bezeichnenderweise überhaupt bestimmend für die Entwicklung der österreichischen Literatur der Nachkriegszeit. Kunne betont dazu aber - und insofern schränkt sie die Bequemlichkeit ihres Modells wieder ein und strukturiert es - die "historische Veränderlichkeit des Genre" und den "Freiraum für Variablen, die sich von geringfügigen Varianten bis zu scharf an die Gattungsgrenze heranreichenden Veränderungen erstrecken". In solchen "Transformationen" bzw. "Verfremdungen" liege sogar "die Möglichkeit der Wiederaufnahme der Gattung in die sogenannte Höhenkammliteratur". Bei Winkler sei der Anschluß an den autoreflexiven Künstlerroman gegeben. Heimatliteratur und Literaturliteratur werden für ihn nicht als Gegensatz gesehen.⁵

Winkler überschreitet also die Grenzen des Genres und nimmt es als kritisches Erfassungsschema für die ganze Lebenswirklichkeit - "das 'Bauerntheater' im Dorf Kamering des Josef Winkler [ist] ein Detail aus dem Welttheater".⁶ Aus dieser neuen Funktion des Schemas "Heimatliteratur" entsteht sein Erzählen. Dichten einerseits und

² Hogen, Hildegard: Der Mann von übermorgen? Hermann Bahr in seinen späten Schriften. Ms. 38 S. Erscheint in der Zeitschrift Österreich in Geschichte und Literatur, Jg. 1993.

³ Kunne, Andrea: Heimat im Roman: Last oder Lust. Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur. - Amsterdam-Atlanta 1991 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur Bd.95); Winkler bes. S. 257-299, hier S. VII, 10; vgl. Haas, Franz: Demolierung der österreichischen Seele. Zum Prosawerk Josef Winklers. - In: Studi Tedeschi XXXIII, 1/2 1990. S. 277-299. (nun auch in: Modern Austrian Literature 25 [1992] H. 2., S. 97-116), der die bei Kunne vereinigten Gegensätze in ihrer Unterschiedenheit als charakteristisch für Winkler sieht (S. 277f).

⁴ Lachinger, Renate: Der österreichische Anti-Heimatroman. Eine Untersuchung am Beispiel von F. Innerhofer, G. Wolfgruber, M. Scharang und E. Jelinek. - Diss. Salzburg 1985 (masch.).

⁵ Kunne (zit. Anm. 3) S. 11-14, 257, 298.

⁶ vgl. Haas (zit. Anm. 3) S. 278f. Es ginge Winkler darum, "sein Dasein zu beschreiben und damit ein Stück des Daseins zu beschreiben." (S. 278).

ländlicher Lebensraum als Symptom der Archaik humaner und gesellschaftlicher Verhältnisse andererseits sind als Existenzbegründung seiner Erzähler negativ vermittelt. Das erzählte Leiden erbringt für die westdeutsch-städtische Kritik - als Exotismus bäuerlich-rückständigen Lebens - die Charakteristika "authentisches Leben" und "authentische Literatur", "beschädigte Kindheit" und "sprachgewordene Not".⁷ Trotz ihrer hochliterarischen Anerkennung können Texte Winklers - z. B. im *Kärntner Bauernkalender* oder als Fortsetzungsroman wie *Die Verschleppung* in der Kärntner Ausgabe der Kleinen Zeitung - in den Medien des kritisierten Milieus erscheinen und lösen dann protestierende Leserbriefe aus oder finden, wie im *Bauernkalender*, rückhaltlose Anerkennung: es gebe kein anderes literarisches Werk, "in dem so viele Partikel bäuerlicher Wirklichkeit, so viele Details des Dorflebens" versammelt würden. "Von so vielen Seiten" - eine gräßliche Züchtigungsszene wird abgedruckt - "hat sich der Dorfwirklichkeit [...] noch selten ein Schriftsteller genähert" und schonungslos kundgemacht, "woher der Autor kommt. Und auf den Ursprung hinzuweisen, das war schon immer eine der vornehmsten Aufgaben von Literatur".⁸

Daß diese soziale und literarische "Authentizität" über das Bauernmilieu hinausreicht, zeigt die neorealistische Phase der österreichischen Literatur mit dem jungen Handke, mit Wolfgruber, Scharang, Ernst, Schweiger, Schutting, Henisch u.a. Sie existiert aber auch, was über die österreichischen Reaktionen hinaus vor allem das ausländische Echo zeigte, als noch nicht radikale, aber radikalisierbare politische Realität, wie Entscheidungen durch Wahlen im Gesamtstaat wie in den Bundesländern deutlich machen: die Wahl Kurt Waldheims zum Bundespräsidenten (1986-1992) und Jörg Haider zum Landeshauptmann von Kärnten (1989, 1991 abgewählt). Haider wandte sich gegen Thomas Bernhards kritisches Drama *Heldenplatz* (nach dem Ort von Hitlers Wiener Jubelfeier nach der Besetzung Österreichs 1938) und forderte ihm unbequeme Kärntner Künstler zur Auswanderung auf.⁹

II. Der "menschenverschleißende Grundstücksdespotismus" - Heimat, Vater, Bauer

Thomas Bernhard sieht diese prekäre "Heimat"-Situation als typisch für Österreich und als Ursprung seiner landläufigen "Politik der Gefühle".¹⁰ Er identifiziert die, bis zur Aufforderung zur Auswanderung aus- und eingrenzenden, leitenden Bedeutun-

⁷ z.B. Greiner, Ulrich: Sprachgewordene Not. - In: Die Zeit. 5.12.1980. Vgl. die Sammlung der Kritiken zu Winkler in der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien.

⁸ Kärntner Bauernkalender 1980. S. 67. - Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Kritikensammlung.

⁹ vgl. die Meldungen der Austria-Presse-Agentur 270 und 291 vom 4.8.1989.

¹⁰ vgl. Haslinger, Josef: Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich. - Darmstadt-Neuwied 1987.

gen im öffentlichen Leben in Österreich - in Bernhards Begriffen z. B. "d a s Katholische", "d a s Sozialistische" usw. - mit "d e m Österreichischen" schlechterdings und dieses Österreichische mit "d e m Nationalsozialistischen". Bernhard definiert dabei die österreichischen Verhältnisse ebenso wie der ältere und der gegenwärtige triviale Bauernroman über die Besitzverhältnisse¹¹: es geht um die Erhaltung bzw. Auflösung des Besitzes als Identität der Besitzenden. In Parallele und im Gegensatz zum alten Bauernroman, der überwiegend das Überleben auf dem Kleinbesitz thematisiert, handelt es sich bei Bernhard um unabsehbar große Besitzungen und uneinschätzbar große Geister der Besitzer. In der Überdimensionierung, die das Bauernmilieu verläßt, wird das Grundsätzliche und Umfassende des kritischen Ansatzes gegen Besitz und Herrschaft deutlich. Bernhards Besitzer aber verzichten auf die Besitzungen, sie werden "abgeschenkt", "ausgelöscht", die großen Geister isolieren sich und emigrieren, verabscheuen den Heimat-Geist und die heimatlich begrenzte "österreichische" Öffentlichkeit.¹² Sie verzichten in diesem Sinn auf die "Heimat" und den Staat. Bernhard spricht von einem "ungeheure[n] menschenverschleißende[n] Grundstücksdespotismus" (was auch eine Definition des Heimatromans ist) und vom "Geschlechtergestank" der Besitzer,¹³ der mit dem Ende des Besitzes verduftet; die Grundstücke sollen nur mehr "völlig nutzlose Grundstücke" sein, die keine Herrschaft mehr konstituieren.

Bernhard benennt diesen "Grundstücksdespotismus" in der Erzählung über den Großbesitz Ungenach genau, indem er ihn an das Patriarchat knüpft: Daß "unser Vater nicht mehr existiert bedeutet, daß Ungenach nicht mehr existiert".¹⁴ Der Vater, der Besitzer, der Wächter über die Grenzen ist tot, sein Reich wird "abgeschenkt", "ausgelöscht". Das kann auch ein Vorgang der Selbsterkenntnis sein. Der Fürst in Bernhards Roman *Verstörung* erkennt "die Fürchterlichkeit": "und mir kommt die ungeheure Konstellation, eine, möglicherweise die Fürchterlichkeit überhaupt zum Bewußtsein: ich bin der Vater".¹⁵ Die Besitzgröße geht über in die Intensität der Klage über den Besitz, wandelt sich ins Wort. Der Patriarch, der sich als einzigen sieht ("ich sehe alle als durch mich"¹⁶), dankt als Besitzer ab und redet.

¹¹ Aspetsberger, Friedbert: Das literarische Leben der Bauern. Zur Pflege des Erbhofgedankens in Salzburg. - In: Forschungsperspektiven '80. Klagenfurt 1980, S. 298-310.

¹² vgl. Bernhard, Thomas: Ungenach. Erzählung. - Frankfurt/M. 1969, S. 51. Ders.: Auslöschung. Ein Zerfall. - Frankfurt/M. 1986.

¹³ Bernhard, Thomas: Ungenach (zit. Anm. 12), S. 51. Ders.: Verstörung. - Frankfurt/M. 1970, S. 138.

¹⁴ Bernhard, Thomas: Ungenach (zit. Anm. 12), S. 51.

¹⁵ Ders.: Verstörung (zit. Anm. 13), S. 138.

¹⁶ Ders.: Verstörung (zit. Anm. 13). S. 138.

Winklers Ansatz gleicht dem Bernhards, seine Kritik ist vergleichbar total: Bauernhof, Universität, Bundesland, in den letzten Werken zunehmend auch der Staat Österreich, immer schon die internationale Kirche usw. werden nach dem Prinzip des Patriarchats erkannt und verdammt. Mit großer psychischer, sozialer und literarischer Beweglichkeit umkreisen und zerstören Winklers Erzähler dieses System von "Vater" und Besitz. Es geht immer um das System des Patriarchats als ganzes, weil es, so kann man umgangssprachlich sagen, dieser Literatur Bernhards und Winklers ums Ganze geht.

III. "ewig" "durch das Geschlecht": eine "selbstverständliche Unkompliziertheit"?

Um die Jahrhundertwende zeigt Karl Schönherr Drama *Erde* (1908) den Sieg des patriarchalischen Modells als eine lebensvernichtende Machtausübung, die ihre Fortdauer als Fruchtbarkeit auszugeben sucht. Der todkranke Bauer Grutz, der sein Anwesen nicht übergeben will und den Sohn damit als Knecht niederhält, vertreibt dessen schwangere Braut vom Hof: er erhebt sich vom Totenbett und schlägt mit den Worten: "der Bodn will sein Samen, die Sonn scheint schon brütig!" den schon für ihn vorbereiteten Sarg in Trümmer.¹⁷ Die sich auf den Samen berufende, letztlich lebens- und geschichtsfeindliche Vater-Figur, die sich als einzige meint ("ich sehe alle als durch mich"), vernichtet das nachfolgende Geschlecht, um ihre Identität durch das Besitzen so lange als möglich aufrechtzuerhalten.

In den wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts steigt die bei Schönherr kritisierte Form des Patriarchats als Hoffungsmodell der Stabilität im Prestige. Literarisch kommt dazu die starke Wirkung des Romans *Segen der Erde* (*Markens Gröde*, 1917) von Knut Hamsun, dem 1920 den Nobelpreis verliehen wurde: Hamsuns Held Isaak ist ein - so noch in der Charakterisierung durch Martin Dreher in Kindler Literatur-Lexikon 1974! - "ungebrochener Mensch", der "im Religiösen wie im Erotischen von selbstverständlicher Unkompliziertheit ist" und "dem Leser das Gefühl der Zeitlosigkeit" vermittelt:

Isaak sät. Die Abendsonne bescheint das Korn, er streut es im Boden aus seiner Hand [...] Der Wald und die Berge stehen da und schauen zu, alles ist Macht und Hoheit [...]¹⁸

¹⁷ Schönherr, Karl: Bühnenwerke. - Wien 1967, S. 190.

¹⁸ Dreher, Martin in: Kindlers Literaturlexikon. - München 1974, Bd.14, S. 6049f.

In diesem Sinn des "starken Mannes", seiner Identität mit dem Boden-Besitz bzw. mit der Natur und der Aura seines Handelns erlebt der Bauernroman um 1930 einen Boom.¹⁹

In Österreich ist sein Hauptvertreter Karl Heinrich Waggerl, der meistgelesene Autor Österreichs bis in die 60er Jahre, der sich für seinen engen Anschluß an Hamsun in seinem Roman *Brot* (1930) mit Plagiatsvorwürfen konfrontiert sah.²⁰ Er definiert, im Anschluß an Hamsuns Isaak-Figur und ihre "Zeitlosigkeit" und "selbstverständliche Unkompliziertheit" im Erotischen, in dem Roman *Schweres Blut* (1931) den Bauern "durch sein Geschlecht":

...Immer diesselbe schwere Hand warf den Samen aus, die Hand des ewigen Bauern. [/] Der Bauer ist ewig wie die Erde selbst, denn er lebt durch sein Geschlecht [...]. So ist der Bauer.²¹

Ich wiederhole: "Der Bauer ist ewig wie die Erde selbst, denn er lebt durch sein Geschlecht". Das Territorium dieses "durch sein Geschlecht" "ewigen Bauern" reicht als Herrschaftsideologie aber weit über seinen begrenzten Grund und Boden hinaus: im Roman gibt es auch einen Sozialisten. Er wird mit Geschwüren auf den Händen, die wohl seine Arbeitsunwilligkeit signalisieren, weiters mit "Geschwüren auf der Seele", "einem erbärmlichen Ding von einer Seele", und ("durch das Geschlecht") als Päderast beschrieben; gleichsam als Rache der Natur wird er vom Hochwasser ertränkt.²² Bauer und Natur dulden augenscheinlich keine Komplikationen. Die Ausschließlichkeit, die harte Abgrenzung gegenüber allem anderen, die im patriarchalischen Bauern/Heimat-Modell liegt, wird deutlich. Es kennt keine Toleranz, ist ein starr und fix begrenztes System, "ewig" "durch das Geschlecht" des Vaters.

IV. Doch Komplikationen "durch das Geschlecht"

Folgen des Modells werden sichtbar in der Angst der mit ihrem Besitz identen Väter. Sie zeigt sich, geschichtlich und literarisch stabil, z.B. im (Märchen-)Motiv des Unheilbringenden Kindes, das in antiken und christlichen Mythen²³ in unterschiedli-

¹⁹ vgl. besonders die Tabellen und Statistiken in: Zimmermann, Peter: Der Bauerroman. Antifeudalismus - Konservatismus - Faschismus. - Stuttgart 1975, z.B. S. 159.

²⁰ Aspetsberger, Friedbert: Austrofascismus (zit. Anm. 1), S. 157-172.

²¹ Waggerl, Karl Heinrich: *Schweres Blut*. - Frankfurt/M. 1931, S. 18f.

²² Waggerl, K.H.: *Schweres Blut* (zit. Anm. 21), S. 82, 73.

²³ vgl. die Aussetzung Moses', den Bethlehemitischen Kindermord u.a. sowie Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. - Wien 1959, S. 249.

chen Gestaltungen überliefert ist. Als exemplarisch kann der Ödipus-Mythos bzw. der Freudsche Ödipus-Komplex genannt werden.

Eine der Lösungen des Problems ist der Kindesmord bzw. die Verstümmelung des Kindes, die andere ist der Vaternord.

Zu Beginn des politisch stagnierenden, auf den Weltkrieg zutreibenden Jahrhunderts bildete sich eine Generation literarischer Vaternörder aus, z. B. mit Bronnens Drama *Vaternord* (1914/15, gedruckt 1920), Hasenclevers Drama *Der Sohn* (1913, gedruckt 1914), bei Werfel, Kafka u.a. Im Anschluß an Peter Weiss' *Abschied von den Eltern* (1959, gedruckt 1961) tritt das Motiv des Vaternords in der Wiederaufbau-Gesellschaft der 60er und 70er Jahren neuerlich in den Vordergrund, z. B. in Bernward Vespers *Die Reise* (1977), Christoph Meckels *Suchbild* (1980), bei Henisch, Schutting u.a.

Der Vaternörder ist ein Kind, das sich durch den Vater körperlich oder seelisch verstümmelt sieht. Dem korrespondiert die Reflexion auf die Zeugung als unheiliges, zufälliges Menschenwerk, durch die das Kind beleidigt, existentiell getroffen wird. In Bronnens Jugenddrama *Recht auf Jugend* (1913) wird das Kind für nichts erklärt, wenn es vom Vater folgend definiert wird: "[...] was is denn so'n Kind: Ne klebrige Sauce, die ich andernfalls in mein Präservativ gewischt hätte. Det is det janze."²⁴ Und J. P. Sartre schreibt von Jean Genet, dem sein Vater unbekannt blieb und der der Meister der Geschlechtermetamorphosen wurde, in seinem Buch *St. Genet. Comédien et martyr* (1952): "Genets Entstehung" "ist Ungeschicklichkeit - ein Präservativ hätte ausgereicht, und es gäbe Genet nicht".²⁵ Das Kind als zufälliges, ungeschätztes oder unerwünschtes Resultat der Geschlechtspraxis des Vaters ist durch den Präservativ, also durch nichts ersetzbar, fühlt sich nichtig und stellt sich in der Rache am Vater her. Auch Ulrich und Agathe in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* beginnen, obwohl im Alter durch fünf Jahre getrennt, nach dem Tod des Vaters als (siamesische bzw. hermaphroditische) "Zwillinge" ihr Lebensexperiment bis zu inzestuösen Anstrengungen, nachdem sie im Nachlaß des Vaters ein pornographisches Konvolut gefunden haben und sich als Produkt solcher Geschlechtspraxis des Vaters erkennen müssen -

²⁴ Bronnen, Arnolt: *Recht auf Jugend*. Aus dem Nachlaß hg. von Walter Fanta. - Phil. Diplomarbeit Klagenfurt 1987 (masch.), S. 54.

²⁵ zitiert nach Winkler, Josef: *Das Zöglingsheft des Jean Genet*. - Frankfurt/M. 1992, S. 18.

Agathe steckt seiner Leiche ihr Strumpfband in die Tasche und legt so ihre unwürdige bisherige Teilhabe am Geschlechtsleben des Patriarchats zurück.²⁶

Sowohl die Durchsetzung des "Geschlechts" (der genitalen Position des "Sohnes" als neuer Vater) im Vatermord als auch die Verweigerung des "Geschlechts", durch das der "Vater" lebt, im hermaphroditischen Zwilling oder in der Homosexualität sind radikale Oppositionen gegen das Vater-System. Homosexualität ist also eine Form der Verweigerung der Rolle des "Sohns", aus dem der nächste "Vater" wird. Als Verweigerung des Prinzips der Fortzeugung und daher der bestehenden Herrschaft ist es eine Form der Selbstzeugung.

V. Herrschaft als sexuelles Modell - Homosexualität

Der Zusammenhang von Herrschaft und Geschlechtlichkeit spielt als Stoff in der Literatur öfter eine Rolle. Ein wieder bekanntes Beispiel durch die Verfilmung von Derek Jarmann 1991 ist Christopher Marlowes Stück über "the troublesome raigne and lamentable death" des homosexuellen Königs Edward II von England (1594). Der junge Brecht, der auch schon im *Baal* die Fragen der geschlechtlichen Rollen im Zusammenhang von Selbstbesitz und Herrschaft behandelt, hat das Stück 1924 bearbeitet. Homosexualität war ihm (der nicht homosexuell war) öfter eine Darstellungsform der Herrschaftszerstörung. In *Bargan läßt es sein* (1921) wird der strahlende Held Bargan durch seine Liebe zu dem "fetten Schwein" Croze zerstört. Bronnen entfaltet in dem Drama *Exzesse* (1922) territoriale bzw. Herrschaftsfragen im Konnex mit chaotischen - Mythologisches, Sodomitisches und Abstruses (bis zur Hodenschleifmaschine) mischenden - genitalen Positionen als Kampf "durch das Geschlecht" usw. Hans Mayer weist in seinem Buch *Außenseiter*²⁷, in dem er den Bogen von Marlows Gaveston bis Genets Divine schlägt, auf diese Zusammenhänge von Herrschaft und Sexualität hin.

Homosexualität ist die größte Provokation auch der phallokratischen Bauernwelt. Sie bringt die Dauer der Herrschaft - die körperlich bis zum Tod, im Psychischen aber als imitatio patris systematisch ("ewig") wirkt - sofort zum Stillstand.

²⁶ vgl. die einleitenden Kapitel des 2. Bandes.

²⁷ Mayer, Hans: *Außenseiter*. - Frankfurt/M. 1975, S. 194.

Der Vater wird nicht mehr, wie bei Ödipus oder in Bronnens *Vatermord*, körperlich beseitigt und sein Platz eingenommen, sondern er wird durch die Überschreitung der Geschlechts-Grenzen (als Herrschaftsgrenzen) in der Homosexualität in seiner geschlechtlichen Konstituiertheit angegriffen. Ihr Prinzip, die Zeugung, steht infrage; der "Sohn" tritt die Nachfolge des Vaters nicht an und demontiert damit zugleich dessen ökonomisches System, wie es sich auf der Ebene des Bauern im "Erbhof" ausdrückt, für den er keine Erben zeugt.

Josef Winklers Ich-Erzähler, nach dem Herkunftshof mehrfach "Enznsepp" genannt, bekennen ihre Homosexualität und führen sie in einigen Szenen der Romane skandalös aus. Sie betonen gegenüber dem Vater aber auch die Vorläufigkeit und Abhängigkeit dieser Haltung von der Existenz des Vaters: "So lange du lebst, mein Vater, verzichte ich auf meine Männlichkeit".²⁸ Literarische Homosexualität ist also ein funktionell-temporäres Gegenmodell zur bestehenden väterlichen Wirklichkeit. Hans Mayer spricht für Genet von ihrem "Provokationsluxus"²⁹, weil sie abseits der gesellschaftlichen Reformbewegungen auf diesem Gebiet steht und die strukturelle und institutionelle Bedeutung "Vater" meint. So schmiert Winklers Erzähler dem "Vater" ein Hitler-Bärtchen an³⁰ und schließt ihn an die nationalsozialistische Gewaltherrschaft und diese an die Gegenwart Österreichs. Er will aber auch "in der Kirche Jesus den Lendenschurz von seinen Hüften reißen... mein Vater... Ich wollte sein Geschlecht sehen, ich wollte wissen, ob Jesus denselben fleischlichen Auswuchs zwischen seinen Beinen trägt wie ich...".³¹ So dringt er über "das Geschlecht" in den Herrschaftsbereich der Kirche, als der Verwalterin des Lebens und Sterbens in der Vater-Welt. Bundeskanzler, Landeshauptmann, Präsident Bush, der Kuweit-Krieg etc. werden vom Bewußtsein, gegen die Vater-Herrschaft aufstehen zu müssen, angreifbar. Das Erkenntnisinstrument des anderen "Geschlechts" bewährt sich daher auch in Tausenden von einzelnen Fällen, in denen im gesellschaftlichen Alltag das Männlichkeitsbild des "Vaters" als Lehrer,

²⁸ Winkler, Josef: *Der Ackermann aus Kärnten*. - Frankfurt/M. 1980, S. 111. Ähnlich dann in dem Roman *Muttersprache* (Frankfurt/M. 1982): "Man wird nicht als Homosexueller geboren, sagt Sartre, aber man kann, je nach den Ereignissen und den Reaktionen darauf, ein Homosexueller werden." (S. 332). Vgl. Haas (zit. Anm. 3): "Das ist wie das laute Singen der Kinder, die sich Mut machen in ihrer Angst vor der Dunkelheit." (S. 292).

²⁹ Mayer (zit. Anm. 27), S. 296f. Auf den Wert dieses Begriffs zur Beschreibung Winklers weist schon Haas hin (zit. Anm. 3, S. 294).

³⁰ Wie bei Bernhard sind auch bei Winkler Momente der Karikatur angewendet oder liegen nahe (Vgl. Deix, Manfred: *Cartoons de luxe 1980-1983* [Tafel: Herzliche Grüße von Menachem Begin. Helmut Schmidt und Bruno Kreisky werden endlich als Antisemiten entlarvt]. Vgl. weiter Haas' (zit. Anm. 3) Hinweis auf Schmidt-Dengler (S. 285).

³¹ Winkler: *Ackermann* (zit. Anm. 28), S. 111f.

Jäger, Vorgesetzter usw. in Erscheinung tritt. Ein Beispiel sei, weil es den Modellcharakter deutlich zeigt, herausgehoben.

VI. Exkurs: Das Jägerlatein des Alltags und Winklers Vaternord-Sprache

Am 29. Juni 1990 stand Winkler wegen folgenden Textes vor Gericht, der in der Kleinen Zeitung (Kärnten) veröffentlicht worden war und durch den sich ein Jäger namens Hubert Granitzer in seiner Ehre persönlich angegriffen fühlte:

Obwohl, wie es der Jägerjargon auszudrücken pflegt, Schonzeit war, nahm der Dorfjäger, der von Beruf Polizist ist, neben seinem Feldstecher (was für ein Wort!) auch sein Gewehr mit und fuhr mit seinem grünen Jeep über die lotrechten Balken meines kreuzförmig gebauten Heimatdorfes ans Ufer der Drau, in die von den Österreichischen Draukraftwerken vollkommen verstümmelten Kärntner Auen hinunter und öffnete, bevor er ausstieg, zuerst seinem Jagdhündchen Walzl die Autotür. In der Nacht, nachdem ein Reh mit blutendem Maul, dem er einen Grünzweig unter die Zunge geschoben hatte, im Kofferraum seines grünen Jagdautos lag, und er mit den anderen Weidmannsheilmördern einen Schnaps nach dem anderen auf seiner von einem Chirurgen hakenkreuzförmig zugeschnittenen Stück Menschenzunge, auseinanderlaufen ließ, zieht er seinen grünen Schlafanzug an und schlüpft, sich einen Fichtenzweig unter seine Zunge schiebend, zwischen zwei Leintücher. Das obere Leintuch, das auf seinem verschwitzten Körper - er schwitzte Blut, während der Mordtrieb in seiner Seele umging - und auf seinem Geschlecht liegt, ist mit Menschenblut befleckt - Dienst ist Dienst und Schnaps ist Schnaps - das untere Leintuch, auf dem seine Wirbelsäule und sein pferdeflankenbreites Gesäß zur Ruhe kommen - Mein Hündlein hab ich stets bei mir in diesem grünen Jagdrevier - ist mit dem Blut von Rehen und Hirschen befleckt. Links und rechts vom großen, über seinem Bett hängenden Heiligenbild, das den Herrn von Nazareth als Hirte bei einer Schafherde zeigt, sind die trauererschleiertragenden Totenköpfe mit Krickelen von zwei Hirschkälbern angebracht.³²

Der Text lebt wesentlich aus der Spannung zwischen einer Ebene, auf der Ortsnamen, Gegenstände, Fahrzeuge etc. mit Namen genannt werden, und einer weiteren, die metaphorisch die Hindergründe oder Folgen dieser Konkreta funktionalisiert und als "Bedeutungen" eines Herrschaftssystems namhaft macht.³³ Die Namen der Realität

³² Winkler, Josef: Auf, auf... zum fröhlichen... Heimatbilder. Literarische Skizzen zu Kärnten. - In: Kleine Zeitung (Klagenfurt), 6.10.1989, S. 24. Mit kleinen Veränderungen im Tempus auch In: Winkler: Friedhof der bitteren Orangen. Roman. - Frankfurt/M. 1990, S. 171.

³³ vgl. Haas (zit. Anm. 3), S. 282.

einerseits und deren Erkenntnis in der Metaphorik anderseits sind nicht trennbar, sondern eben ihr Spannungsverhältnis konstituiert den Text in seinem Realitätsbezug: es geht zugleich um die strukturelle und die konkrete Bedeutung, aber nicht ums einzelne Konkretum; im "bedeutenden" Sinn ist es nur stellvertretend. Winkler spricht in seiner Verteidigungsschrift von der "Kunstfigur" Kamerings, der "Kunstfigur" des Jägers etc. In der Klage Hubert Granitzers, dessen Name in der Reihe der Namen des Textes nicht aufscheint, heißt es aber: "jeder unbefangene Leser aus meiner Umgebung weiß, daß damit nur ich gemeint sein kann".³⁴ Es folgt nun in der Anklageschrift zudem eine merkwürdige Identifikation von Vater und Sohn:

Ich bin Weidmann, beeidetes Jagdschutzorgan und Gendarmeriebeamter. Auch mein Vater ist Weidmann, beeidetes Jagdschutzorgan und [...] Gendarmeriebeamter."

Es handelt sich also hier anstelle des "ewigen" Bauern um den "ewigen" Gendarmeriebeamten, den "ewigen" Jäger, der als einziger in Erscheinung treten will, um das Patriarchat zu verkörpern und alle seine Rechtsansprüche auf sich zu ziehn. So tritt er als nächster Vater im Schutz des gegenwärtigen Vaters auf, dessen Bedeutung er damit usurpiert. Die Vater-Sohn-Identität der Familie Granitzer klagt, sich als reale Personen betroffen fühlend, ihre verspottete Männlichkeit gerichtlich ein und belegt das durch (männliche) Zeugen:

Dieser Artikel bewirkte, daß eine Reihe von Bekannten aufgrund dieser Beschreibung im inkriminierten Artikel sofort wußten, daß damit nur ich gemeint sein konnte. Sie sind auch an mich herangetreten, und haben mir dies mitgeteilt, bzw. es hat sogar Personen gegeben, die meinen Bruder in Wien anrufen haben und ihm mitteilten, daß ein beleidigender Artikel in der erwähnten Tageszeitung gegen mich enthalten sei. B e w e i s: Josef Schiestl, Pensionist, Mauthbrücken 17, 9701 [...] usw.

Freilich hat der Kläger Schwierigkeiten bei der Herauslösung seines Realitätstextes aus dem strukturell-identifizierenden Text Winklers. Er führt die Stelle an, in der Winkler von einem Heiligenbild über dem Bett des Jägers spricht, neben dem "die trauerschleiertragenden Totenköpfe mit Krickelen von zwei Hirschkälbern" angebracht seien. Er besitzt zwar einen solchen Wandschmuck gar nicht, fühlt sich aber dennoch verspottet, weil Winklers Beschreibung nach seiner Meinung die Realien, wie sie ihm als Jäger und Gendarmen bekannt sind, nicht richtig beschreibt, der Text daher nicht

³⁴ Klage vom 16.11.1989. Typoskript. Ablichtung im Besitz des Verfassers.

stimmt und also ihn als Jäger und Gendarmen lächerlich mache: "Zur Erläuterung muß angeführt werden, daß Hirschkälber keine Krickelen aufweisen, weshalb daraus zu entnehmen ist, daß der Beschuldigte mich auch mit dieser Behauptung lächerlich machen wollte." Granitzer spricht nur das Jägerlatein des Alltags der Gewohnheit, des Jägeralltags mit nur behördlich genehmigtem Abschluß, von dem her er Winklers Abweichungen als Provokation empfindet und vor Gericht verklagt.

In seiner Verteidigungsschrift für das Gericht läßt sich Winkler aber auch auf das Jägerlatein des Klägers ein: er versichert, daß er natürlich das Schlafzimmer des ihm unbekannten Klägers niemals betreten habe und daher von einem Bild über dem Bett nichts wisse; er sagt nicht, daß er es von der Ebene der patriarchalischen Bedeutungen aus kennt - und gerade darin fühlt sich der Kläger unbewußt-bewußt erkannt und identifiziert bzw. verspottet, ohne ein solches Bild zu besitzen. Winklers Anwalt machte das Spiel zwischen den Spannungsebenen des Textes dann behördlich schlüssig:

Die Verteidigung, vertreten durch Dr. Edwin Kois, macht nichtzutreffende Merkmale geltend: die hakenkreuzförmig eingeschnittene Zunge, das pferdeflankenbreite Gesäß. Beides, befindet der Richter, treffe auf den sympathischen Inspektor [...] nicht zu. "Und zwischen zwei blutbefleckten Leintüchern wird er wohl auch nicht schlafen."³⁵

Winkler wurde freigesprochen.

Wie weit für die Klage der Ruf Winklers als Schriftsteller der Homosexualität und als literarischer Vatermörder in seinem Heimatdorf Kaming ausschlagentend war, also jener "Provokationsluxus", den sich der Autor mit seiner Auslieferung in Form des Ich-Erzählers an die Kaming Dorfgemeinschaft leistet, kam in der Verhandlung nicht zur Sprache. Im Sinne des Prozesses ist auch die Gesamtform der Romane, die Ich-Form, im metaphorischen Bereich angesiedelt. Ob sie lebens-"authent" ist oder nicht, spielt keine Rolle: die bekennende Ich-Form im Roman des "Sohnes" ist die beste Finte zur Denunzierung und Demontage des "Vaters". Sie denunziert freilich innerhalb des beschriebenen Lebensraumes der "Heimat" und ihres Macht-Übergewichtes auch den Erzähler und Autor mit: als einen Ausgestoßenen mit Sprachüberfluß, der - um die Metapher des Jägers beizubehalten - im Revier des "Vaters" wildert. Ein Revier, das über das des Jägers Hubert Granitzer wie auch über den Grundbesitz

³⁵ Koch, Wolfgang: Literatur im Glaspalast. Während die Bachmann-Preis-Jury im 14. Jahr versuchte, jedem gerecht zu werden, saß in Klagenfurt unbemerkt der Schriftsteller Josef Winkler vor Gericht. In: Falter - Wien 1990. Nr. 27, S. 11.

des Vaters Jacob Winkler, A 9711 Paternion, Reinthalerstraße 12, hinausreicht. Als geltende Ordnung der Wirklichkeit ist es unendlich groß. Von seiner Größe her wird jede benannte Einzelheit metaphorisch. Insofern schließt Winkler auch an die ungeheuren Dimensionen an, die Thomas Bernhard seinen Latifundien und Geistern zuschreibt, um mit dieser Maximierung nicht nur der Realität oppositionell zu begegnen, sondern den Grundsätzen, und ihnen auch noch Kunst abzugewinnen.

Natürlich ist damit nicht behauptet, daß nicht auch der Autor Winkler homosexuell sei.

Das Beispiel macht deutlich, wie griffig der literarische "Provokationsluxus" des Erzählers bei Winkler in der metaphorischen Handhabung der patriarchalischen "Bedeutungen" Vater/Jäger/Bauer/Gendarm/Staat etc. in der Realität wirkt. Er identifiziert die strukturellen Bedeutungen auch real in den zeitungslesenden Alltagscharakteren und nimmt in dieser Verhaftung der Wirklichkeit eine der oppositionellen Grundfunktionen der Literatur in einer durchverwalteten, nur mehr aus "genehmigten" Bedeutungen (wie "genehmigten" Abschüssen) bestehenden Welt wahr.

VII. Vater und Schreiben

Es zittert natürlich nicht nur der "Vater" mit seinem "Geschlecht" vor dem des "Sohnes", es zittern auch die Söhne, wenn sie ihre Angriffe schreiben.³⁶ Aber ihre zitternden Hände schreiben dennoch ihren Text, Kafka den *Brief an den Vater* (1920), Bronnen den *Vatermord* (1914/15), mit dem er seinen dichtenden Vater Adamus-Bronner zum Schweigen brachte. Der Vater veröffentlichte nach des Sohnes Drama *Vatermord* kein Werk mehr.

Auch Winklers Erzähler ist nervös, fahrig, "blutarm", "katzenbleich"³⁷, seine Hände finden wie die Bronnens nach dessen Autobiographie Halt beim Onanieren³⁸, dann aber vor allem an der Schreibmaschine, dem Typewriter als Junggesellenmaschine.³⁹ Der "Sohn" siedelt aus in die Sprache: er wird Dichter und redet dichtend

³⁶ Arnolt Bronnen schreibt am 8.11.1913 an den Reformpädagogen Gustav Wyneken: "Von dem vielen Schreiben werden meine Finger ganz wirr und rennen nach allen Seiten auseinander" (Archiv der deutschen Jugendbewegung. Nachlaß Wyneken 411, Burg Ludwigstein).

³⁷ Winkler: Ackermann (zit. Anm. 28), S. 175.

³⁸ Winkler: Ackermann (zit. Anm. 28), S. 179. Bronnen, Arnolt: arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers. - Reinbek bei Hamburg 1954, S. 10.

³⁹ Kittler, Friedrich: Grammophon Film Typewriter - Berlin 1986, S. 273f.

ununterbrochen darüber, daß er Dichter ist.⁴⁰ Der Mund, die Sprache werden sein Geschlecht, was auch im Rahmen der homosexuellen Praxis beschrieben wird.⁴¹ Der "Sohn" stellt den schweigenden Vater in den Raum des Redens als seinen Raum, stellt den "Vater" also in eine fremde Umgebung. Er wird auf das Feld der Literatur geschleppt und dort ausgestellt, zur Schau gestellt (nicht beiseitegeräumt wie in der Form des Vaternmords bei Bronnen). Sein Territorium wird den Fremden (Lesern) geöffnet, wird öffentlich. Schreiben ist das Feld der "Bedeutungen" des "Sohnes": "[...] es ist die Sprache, die während meiner Kindheit abgewürgt und stumm gemacht worden ist. Diese unterdrückte Sprache ist aufgebrochen, wie sie abgewürgt wurde, mit derselben Kraft, der Liebe und des Hasses".⁴²

Der Sohn redet zwar auf seinem Feld, aber er redet über das Feld des Vaters, dessen "Bedeutungen" insofern immer auch noch seine "Bedeutungen" sind - Bedeutungen des Patriarchats.⁴³ In ihnen bewegen sich "Vater" und "Sohn" widerstreitend und machen die Literatur.

Des Erzählers Idolatriierung seines Schreibens kommt wohl auch von daher genau so wie der Schreibzwang des Erzählers, der im Schreiben sein Leben sieht. Das Leben des "Sohnes" ist dementsprechend ein "Leben ohne Erholung", wie Musils Protagonist Ulrich das für sein Leben als Lebensexperiment benennt.⁴⁴ Es ist ein Leben der ständigen Sprachproduktion gegen den Vater als ständige Selbstzeugung.⁴⁵ Die Befreiung von der Vater-Welt durch die Öffentlichkeit und das Prestige der Literatur ist lebensentscheidend. Die Literatur tritt damit aber auch in die Funktion eines Adoptivvaters.

⁴⁰ vgl. Mayers (zit. Anm. 27) Ausführungen zum Autor als einzigen Leser ("Masturbationsliteratur"), S. 279f.

⁴¹ Winkler: Friedhof (zit. Anm. 32), S. 117, 155, 166.

⁴² Winkler: Ackermann (zit. Anm. 28), S. 101.

⁴³ Das betont auch Wagner: "Die mörderische Destruktivität der autoritären Vater-Welt wird in der symbolischen Gewalt von Winklers Sprache verdoppelt und zugleich gegen sie verwendet." Weiters: "Der Vaternmord ist der ausgesprochene Fluchtpunkt seiner sprachlichen Ekstase." (Wagner, Karl: Über die literarischen Dörfer. Zur Ästhetik des Einfachen. - In: Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der siebziger Jahre in Österreich. - Hg. von F. Aspetsberger und H. Lengauer. Wien 1987 [Schriften des Instituts für Österreichkunde Bd.49/50], S. 166-180, S. 179, 180.

⁴⁴ Musil, Robert: Der literarische Nachlaß. - Hg. von F. Aspetsberger, K. Eibl, A. Frisé [CD-ROM]. Reinbek bei Hamburg 1992: II/4/46.

⁴⁵ vgl. Winkler: Friedhof (zit. Anm. 32), S. 175: "Ich zerbreche, wenn ich nur einen Tag ohne zu lesen oder zu schreiben durch Rom gehe".

VIII. Das Adoptionsansuchen an "Vater" Genet

Der Vater verschwindet also nicht, sondern wird in seiner Funktion als Erzeuger und Töter durch die Literatur - als schon bestehende Öffentlichkeit und als riskante Arbeit des Sohnes - ersetzt:

"Vom Zufall des Gelesenen hängt es ab, was man ist, so Elias Canetti. Mein Sieg ist verbal, so Jean Genet. Dichten heißt sich ermorden, so Friedrich Hebbel."⁴⁶

Die Biographie des Erzählers entsteht im Bereich des Schreibens und Lesens, also auf dem Feld der andern Schriftsteller⁴⁷, und nicht im Bereich seines erzählten Lebens, also z.B. der im Roman erwähnten Homosexuellen, die als "Schwule" abgetan werden.⁴⁸ Auf der Ebene der "Bedeutungen" der Literatur wird die dem Vater abgesprochene Zeugungsberechtigung anerkannt, d. h. im literarischen Ruhm als ihrer "Ewigkeit", nicht in der "Ewigkeit" des Geschlechts. Sie ermöglicht dem sich vom "Vater" verstümmelt fühlenden, selbstmordsüchtigen Kind Leben:

Ich wollte jung sterben, ob als Dichter oder als Leser, war mir egal, Hauptsache war der frühe Tod, alles andere war unwichtig, aber die Literatur hat mir bis heute das Leben gerettet, damals als Lesendem, heute als Schreibendem und Lesendem.⁴⁹

Über die Partezettel frühverstorbenen, aber berühmter Dichter wie Borchert, Lautréamont, Büchner u.a.⁵⁰ erfolgt die Bewerbung um einen Literatur-Vater. Sie wird am deutlichsten im Adoptionswunsch an Genet.

Genet, das Waisenkind, besiegte sogar den symbolischen "Vater", den Staat, als er lebenslang eingesperrt werden sollte, durch seine Freilassung, die die Dichter und Homosexuellen Cocteau und Gide bewirkten, beide Bearbeiter des Ödipus-Stoffes. Genet schrieb in seinem berühmtesten Werk *Notre-Dame-des-Fleurs* eine Strichjungen-geschichte als die "Geschichte eines Kindes"⁵¹, dabei die Ordnungen der staatlichen bzw. väterlichen Rechtssprechung in "Verwirrung" auflösend:

⁴⁶ Winkler: Friedhof (zit. Anm. 322), S. 204.

⁴⁷ vgl. auch Winkler: Friedhof (zit. Anm. 32), S. 205: "Hätte ich damals den Abschied von den Eltern von Peter Weiss nicht gelesen, so hätte ich die Größe eines Zwölfjährigen erreicht, nicht mehr."

⁴⁸ Mayer (zit. Anm. 27), S. 182, 183 ("Tunten"). Winklers Erzähler flüchtet einmal, als er sich von römischen Straßenjungen bedroht sieht, zu Homosexuellen und bezeichnet sie als "Schwule" (Friedhof [zit. Anm. 32], S. 178).

⁴⁹ Winkler: Friedhof (zit. Anm. 32), S. 204.

⁵⁰ Winkler: Friedhof (zit. Anm. 32), S. 204.

⁵¹ Genet, Jean: *Notre-dame-des Fleurs* - Reinbek bei Hamburg 1990, S. 11.

Ich vermische die Dinge, ich verwirre sie, und ihr haltet das für kindliche Spiele. Alle Häftlinge sind Kinder, und nur Kinder sind unaufrichtig, gewunden, klar und wirt.⁵²

Diese "Vermischung" und "Verwirrung" ist die "Wollust" des Erzählers und macht die Schönheit seiner Schöpfung und seiner Geschöpfe aus:

Worum handelt es sich für mich, den Erfinder dieser Geschichte? Indem ich mein Leben neu erlebe, indem ich seinen Ablauf zurückverfolge, will ich meine Zelle erfüllen mit der Wollust, zu sein, was ich einer Kleinigkeit wegen zu sein verfehlte; [...] Ich werde euch von Divine erzählen, indem ich, je nach meiner Stimmung, männliche und weibliche Formen vermische, und wenn im Laufe meiner Geschichte einmal eine wirkliche Frau auftritt, so werde ich es schon so einrichten, daß ich einen Ausweg, irgend eine gute Wendung finde, damit keine Verwirrung entsteht.⁵³

Genet läßt das Schöne in-Erscheinung-Treten, den bzw. die göttliche Divine, unabhängig von den geltenden Ordnungen - und seien es die von Mann und Frau. Seine je nach "Stimmung" "erfundene" Welt ermöglicht sein Rühmen und schafft eine grenzenlose Welt der Geschlechtermetamorphosen, als Zeugungsprozeß von Gestalten zwischen literarischer Schönheit und gesetzlicher Häßlichkeit - auch die unter dem Leitbegriff des Hermaphroditen ihr eigenes Leben antretenden "Zwillinge" Ulrich und Agathe im *Mann ohne Eigenschaften* fälschen das Testament, den letzten Willen des Vaters: als "Verbrecher" faßt auch Musil seine schönen Gestalten. Genets feiernde Zärtlichkeit für seine jungen und alternden Strichjungen, Transvestiten und Verbrecher, jedenfalls für die die Norm Verweigernden, läßt sich literarisch auf das Rühmen als Aufgabe des Dichters bei Rilke beziehen. Daß Rilke den Ruhm von Engeln, Wesen abseits der menschlichen Geschlechtsordnung, singt, gehört in diesen Rahmen.

In Winklers Text über Genet *Das Zöglingsheft des Jean Genet* wird die homosexuelle Vaterschaft beschrieben: Genet baut zwar Mohamed al Katrani in Larache ein Haus; er kauft zwar Jacky Maglia sein erstes Rennauto⁵⁴, leitet daraus aber keine Dauerbeziehung oder Herrschaft ab. Es geht im "heiligen Genet"⁵⁵ für Winkler um den Vater Genet, der sein Feld bestellt, aber nicht erntet (so wie er sich auch vom Schreiben zurückzieht): Genet vollzieht die "Absenkung" und "Auslöschung" seines Besitzes (wie Bernhards Figuren): er wohnt auch in Städten, in denen er eigene Häuser

⁵² Genet (zit. Anm. 51), S. 17.

⁵³ Genet (zit. Anm. 51), S. 21f.

⁵⁴ Winkler: *Zöglingsheft* (zit. Anm. 25), S. 9f.

⁵⁵ vgl. Sartre, Jean Paul: *Saint Genet comedien et martyr*. - Paris 1952.

besitzt, nicht in diesen Häusern, sondern im Hotel.⁵⁶ An Genet richtet Winklers Erzähler zurecht sein Adoptionsansuchen *Das Zöglingsheft*. Es ist wieder - wie die Romane - keine Autobiographie, sondern eine Schrift über Jean Genet, eine Überschreibung Genets.⁵⁷

Winklers Erzähler ähnelt dem Genetschen "Adoptionskind" Mohamed Choukri. Mohamed Choukri, ein marokkanischer Straßenjunge in Tanger, bis zum 20. Lebensjahr Analphabet, dann mit Genet bekannt, wurde von seiner depravierten Situation weg in die Sprache geführt und Schriftsteller.⁵⁸ Die - nach Winklers Begriff im Prozeß gegen Granitzer - "Kunstfigur" des tunesischen Strichjungen im *Friedhof der bitteren Orangen*, den sich der Erzähler mietet, korrespondiert der Figur Choukris in seiner Adoptionskindschaft durch Genet, nun durch den Winklerschen Erzähler als "Vater". In der Nachfolge Genets zieht er, der die Kindheitsverunstaltungen aus seiner "Heimat" kennt, den arabischen Knaben, also "die Geschichte eines Kindes", der Homosexualität als gesellschaftlicher Erscheinung vor.⁵⁹ Das "Jägerlatein" der homosexuellen, in ihrer Metamorphose erstarrten Realität hat ihm wenig oder nichts zu sagen.

Auch die dichterischen Initiationsfiguren der Doppelselbstmörder Robert und Jacob am Kalbstrick im Pfarrstadel gehören diesem Bereich der "Kunstfiguren" an, weil sie nicht, wie in der Dorfmeinung, individuelle "Fälle", sondern typische Opfer der "Bauern"-Welt sind. Ebenso das idolatrierte Jugendleiden des Erzählers Enznsepp, das - auch - in der Abfolge der Romane als Sachverhalt zum "Öldruck" der Rache am Vater-Geschlecht würde: beide Motive aber sind vor allem Teil des perpetuum mobile der Textproduktion des Erzählers, ebenso wie die Berufungsinstanz Genet ein Andachtsvehikel des Sprachüberflusses ist. Genets Rühmen der Mörder und Perversen und der Kärntner "Heimat"-Roman sind ineinander projizierbar.

⁵⁶ Winkler: *Zöglingsheft* (zit. Anm. 25), S. 9f.

⁵⁷ Das literarische Adoptionssuchen (nach dem Tod) des erwünschten Vaters spielt mit der Spannung zwischen den "Bedeutungen" und ihren realen Substraten: der Erzähler sucht Genets Sterbebett, meint, darin wie auf Genets Eingeweiden zu liegen usw., erfährt aber dann, daß Genet in einem anderen Bett gestorben ist; er hofft auf Spuren im Zimmer, wird enttäuscht; er sucht Genets Grab, und findet es nach Irrgängen mit einem falschen Todesdatum eingemeißelt; er erwähnt die Angst der Beamten im Kulturinstitut vor seinem Selbstmord, der ihnen Verwaltungskomplikationen brächte, während er bei Genet von den sieben oder acht Selbstmorden Divines liest und selber die Identität von Leben und Sterben demonstriert usw. Die Bedeutung "Vater dir leb ich, Vater, dir sterb ich" bei dieser Imitatio des Heiligen Genet umfaßt die Realien wie "Fundstücke" für die Frage "What am I doing here" bei Chatwin, Ransmayr u.a. (vgl. Abschnitt X. Archeologie der Bedeutungen).

⁵⁸ Winkler: *Zöglingsheft* (zit. Anm. 25), S. 10.

⁵⁹ Mayer (zit. Anm. 27) spricht von der "sodomitischen Diaspora" bzw. dem "Zustand der Nichtidentität": "der Sodomit im Zwang des Doppel Lebens wendet sich angewidert ab von den 'Tunten'. Die Literatur, die von alldem berichtet, bleibt eine solcher der Morde und Skandale" (S. 182f.).

Im Dampfschiff der Sprache findet also die Fahrt über den Lethe zum toten Genet statt: innerhalb der "Bedeutungen" der Literatur wird das Adoptionsansuchen überreicht und andererseits der tote Genet als "Vater" adoptiert. Genet und das Adoptionskind Mohamed Choukri werden überschrieben.

IX. Enznsepp operatore

IX.1. Im Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) schildert Luigi Pirandello einen Kameramann, der im Moment des Filmens, ihm selber unerklärlich und ihn befremdend, zum "Automaten" wird: als in einer Szene - entgegen dem Drehbuch - durch vorausliegende Leidenschaften der Schauspieler ein wahrer Mord geschieht, dreht er unbeirrbar weiter an der Kurbel. Am "Objektiv" der Kamera wird die Frage nach den Identitäten von "Kunst und Leben", vor allem aber nach der Identität des Subjekts in den "Bedeutungen" der modernen (Film-)Welt gestellt.

Winklers Erzähler Enznsepp - ein Erzähler "ohne Erholung"⁶⁰ - benützt die Metapher der Kamera häufig, um sein monomanes Erzählen zu charakterisieren, beginnend mit den Kamera-Augen des Embrios im gläsernen Mutterbauch bis zu jenem Traum, in dem ihm Videokameras die Augen einer Kuh bei einem sodomitischen Akt im Stall einspielen. Die gleiche Funktion wie die Kamera hat der Kugelkopf der elektrischen Schreibmaschine, mit dem der Erzähler ununterbrochen zuschlägt, nicht nur auf die Verursacher seiner Leiden und die Verkehrtheit der Verhältnisse, sondern auch auf sich selber; es entsteht keine Pause der Aggression.

Kamera und Schreibmaschine sind Bild und integraler Teil des Schreibprozesses. Beide sind insofern Teil seines "Geschlechts", weil sie Aufnahme- und Materialisierungsgerät seiner Sicht der Wirklichkeit sind. Der Vorgang könnte mit folgendem Satz beschrieben werden: Was, an allem, das ich sehe, heißt "Vater" - was, an allem, das ich sehe, heißt "Sohn" bzw. "Genet"?⁶¹ Es geht um die ständige Umschreibung der bestehenden "Bedeutungen" auf den leidenden und grausamen "Sohn" und um die stän-

⁶⁰ Musil (vgl. Anm. 44).

⁶¹ Sein erstes Werk wird vom Erzähler des Genet-Textes *Das Zöglingssheft* in diesem Sinn als Erkenntnis und Beschreibung der Wirklichkeit à la Genet charakterisiert: "Unter dem Einfluß von Genets Roman *Pompes funebres* schrieb ich nach dem Doppelselbstmord der beiden Siebzehnjährigen aus meinem Heimatdorf ein tausendseitenlanges Tagebuch, das aus Totenbeschwörungen, Genet-Zitaten, Textauschnitten aus der Barockliteratur, aus den Tagebüchern von Albert Camus und Cesare Pavese's Handwerk des Lebens, Oscar Wildes *De Profundis*, aus meinen Eingeweidefantasien, aus Gotteslästerungen, katholischen Gebetsprüchen und Heiligenanrufungen bestand." (Winkler: *Zöglingssheft* [zit. Anm. 25], S. 48f.)

dige Deklaration dieses Entgrenzungs- und Neubegrenzungsprozesses. Dem dienen auch die Träume, die systematisch eingerückt werden, um das Triebwerk der Registriermaschinen auch die Nacht über in Betrieb zu halten und den Text für den Erzähler als "autobiographischen" eines "Sohnes" verstehen zu lassen: der Textzusammenhang ist sein Lebenszusammenhang. Nicht die Inhalte allein dienen so als Authentizitätsbeweis für das Dargestellte, sondern es wird das ununterbrochene Schreiben als Existenz des "Sohnes", der, von uns "Vätern" gehetzt, sich zu Tode schreiben will, angeboten:

Ich arbeite an einer Sprachmaschine, die den Tod in alle Einzelteile meiner Knochen zerlegen wird [...] Schreibt Sätze aus meinen Büchern auf meine Totenkranzschleifen, Sätze, die ihr am allermeisten haßt. Mein Herz ist eine Kugel [-kopf-Schreibmaschine, F. A.], die alle Kegel meiner Knochen rechtzeitig zu Fall bringen wird. Wenn es mir nicht gelingen sollte zu sterben und ich ewig leben muß, so werde ich jeden Tag dreimal versuchen [...] mich umzubringen.⁶²

Das selbstzerstörerisch-nekrophile Angebot wird von der humanen Monumentalität der Arbeit an der "Sprachmaschine", d. h. vom Nicht-Gelingen des Sterbens, überwölbt; das Sich-zu-Tode-schreiben erhält das Leben.⁶³

Helmut Lethen hat vergleichbare - nicht gleiche - Momente der Absonderung und lebens- und sinnrettenden Monumentalisierung bei Handke und anderen Autoren beobachtet und sie dem Münchhausenschen Unternehmen verglichen, sich beim eignen Schopf "samt dem Pferde, welches ich fest zwischen meine Knie schloß [⁵¹]", aus dem Sumpf zu ziehen. Lethen bezieht das auf "Österreich als Kalte Kultur" in den achtziger Jahre und sieht in Handkes, als "Landpfarrerdeutsch" verspotteter Sprache ein "Reinigungsritual seiner Schrift", die, " - wie die Thomas Bernhards - geradezu inquisitorischen Charakter annimmt":

Handke, den Morast der häßlichen Diskurse bis zum Halse, ruft:
Hier hätte ich unfehlbar umkommen müssen, wenn nicht die
Stärke meines Schreibarmes, samt der Schreibmaschine, welche

⁶² Winkler: Friedhof (zit. Anm. 32), S. 180.

⁶³ Auch Pirandello nennt eine solche Grenzsituation. Er erzählt von einem Geiger, der sich, in der Not seiner Verhältnisse, vor der Situation sieht, im Kino ein "piano-melodico", ein automatisches Klavier, begleiten zu müssen, und der darüber wahnsinnig wird. Das entspricht der Situation des Erzählers bei Winkler, der sich weigert, zum "piano-melodico" der patriarchalischen Gesellschaft zu spielen bzw. zu schreiben. Es ist bezeichnend, daß Pirandellos Figur sich zum Geiger bildete (und versoff), weil ihn, der Druckbesitzer war, das Drucken der Texte der Gesellschaft verdroß. Vgl. Pirandello, Luigi: Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio. Übers. von M. Rössner. - Mindelheim 1986 (Werke Bd.3), S. 22ff., 87ff. Vgl. Capovilla, Andrea: Der lebendige Schatten. Romane und Erzählungen über den Film 1911-1938. - Diss. Wien 1992 (masch.), S. 114f.

ich fest zwischen meine Knie schloß, mich wieder herausgezogen hätte!⁶⁴

Auch Winklers Erzähler hat die Kamera, die Schreibmaschine, als genitale Position seiner Existenz zwischen den Knien und zieht sich, z. B. am Schopf von Genets "Erfindung" und "Mischung", vor allem aber in der Risiko- und Opferbereitschaft seiner Position als Sohn-Schreiber, aus dem Sumpf gegenwärtig gültiger "Bedeutungen".

IX.2. Die zwei Sätze eines der Motti zum Genet-Buch zeigen die Spannung, die den Umsetzungsvorgang in den Lebenszusammenhang des "Sohnes" bestimmt, wenn, am Beispiel einer historischen Anekdote, die Doppelläufigkeit der Wirklichkeit als Wunder oder Mord genannt wird:

Ambrosius, Bischof von Mailand, der 397 starb, soll sich betend auf den Körper eines scheinbaren Knaben gelegt und ihn wieder zum Leben erweckt haben. Diesem Beispiel folgend, wurden unzählige kranke Kinder von eingekleideten, in ihrem Ornat glänzenden Prälaten zu Tode gedrückt.⁶⁵

Die Wirklichkeit - so kann man nach der Wunder- und Mord-Sequenz sagen - verschleppt sich selber konsequent in den Wahnsinn; aus dem Vexierspiel nur schönfärberischer Metamorphosen verwalteter Wirklichkeit hebt sich immer wieder "die Blechmaske" des Todes als einzig bestimmende Form ab:

Ein eingekleideter Bischof, der im Krieg als Pfarrer in einem Schlachthof ausgeholfen und das Handwerk des Tötens erlernt hatte, stieß einem Schwein zuerst senkrecht, dann waagrecht das Messer in den Hals. Während das Blut in den Trog floß und das rote Bischofskleid bespritzte, verwandelte sich das Gesicht des Schweins ins Antlitz eines Dorfknechts. [...] Das sterbende Schwein legte seine Menschenhände ans Gesicht, damit niemand seine letzten schweren Atemzüge wahrnahm, die es noch aus den Atemlöchern der Blechmaske hervorstieß.⁶⁶

Alle vorgeblichen Lebenshandlungen sind Todeshandlungen. Ihnen widerspricht das Umschreiben bzw. die Verschleppung in den Kontext des "Sohnes". Der Aggressivität dieser Umschreibvorgänge - der Umschreibung der bürgerlich-anständigen Wirklichkeit zum Mordvorgang, der Umschreibung der kirchlich-wundervollen Wirklichkeit zum Mordvorgang, der Umschreibung des bürgerlichen Lebens-Regelsystems zum

⁶⁴ Lethen, Helmut: Die Vorherrschaft der Kategorie des Raumes und der Wiederholung. Wissenschaft und Literatur in den 80er Jahren. In: Neue Bärte für die Dichter? Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur. - Wien 1993, S. 8-25 (Schriften des Instituts für Österreichkunde Bd. 56/57).

⁶⁵ Winkler: Zöglingsheft (zit. Anm. 25), Motto.

⁶⁶ Winkler: Friedhof (zit. Anm. 32), S. 150.

Mordvorgang etc.- hält er mit der Aggressivität seiner Selbstvernichtungsphantasien die Waage. In dieser Spannung konstituiert sich, erzwingt sich der Erzähler durch die Grausamkeit seiner Ästhetisierung als resistentes Subjekt, das in der "Sprachmaschine" nicht aufgeht - d. h. aber auch: er konstituiert sich in der Auslieferung an den Leser:

Da ertappte ich mich wieder, wie es mir gefallen hätte, wenn der Junge, der noch ganz knapp am Auto vorbeiwischte, auch niedergefahren worden wäre, damit ich seinen noch warmen und blutenden Leichnam hätte aufstützen und wir gemeinsam - der Leichnam und ich, eine Pietá simulierend - auf den bereits mit kreuzförmigen Totenbuketts geschmückten Leichenwagen hätten warten können.⁶⁷

Der Enznsepp geht auch in diesem Risiko seines Schreiber-Lebens nicht auf Erholung; in der immerwährenden "Automatik" der Umschreibung der Wirklichkeit - auch wenn sie anders ist als erwartet und der Schreibprozeß Sadismus und Selbstanklage wird - liegt ein wesentlicher Charakterzug der Winklerschen Erzähler: nicht nur um die Authentizität des Beobachteten geht es, sondern zugleich immer um die ebenso riskante Authentizität der Literatur des "Sohnes", der sich als Opfer des "Vaters" ausstellen und überleben muß.

Diesem Risiko dienen aber auch die oft kritisierten Wiederholungen des Leidens der Erzähler: Beatrice von Matt in der Neuen Zürcher Zeitung oder Klara Obermüller in der Frankfurter Allgemeinen etwa meinen, daß bei Winkler traumatische Kindheits-erinnerungen "von einst" immer wieder auftauchten ("Urbrei"), nicht überwunden werden könnten und daher ständig umgewälzt würden und immer wieder von vorn begonnen werde.⁶⁸ Von der die Wirklichkeit umschreibenden Automatik des sich als Überlebenden ausstellenden Erzählers her sind aber die Wiederholungen nicht nur als Wiederholungen zu qualifizieren. Sie halten vielmehr, wie die aus dem Unterbewußten gesteuerte Hand des Kamermannnes Gubbio ("Du bist eine Hand, kurbel!"⁶⁹) die Kurbel der Kamera, den Schreibprozeß (das Leben des "Sohnes") in Gang, dienen dem Winklerschen Erzählen als Triebwerk. Karl Krolow sieht in diesem Sinn die nur anscheinend

⁶⁷ Winkler: Friedhof (zit. Anm. 32), S. 192.

⁶⁸ Matt, Beatrice: Urszene und Schreibritual. - In: NZZ, 7.8.1987, S. 33.: "[...] wirft der Autor das immer gleiche Material aus frühester Jugend - wir kennen es aus den Büchern *Menschenskind* (1979), *Der Ackermann aus Kärnten* (1980), *Muttersprache* (1982) - erneut zusammen [...] ein Brei, Winklers Urbrei, aus dem sich wie Blasen die Figuren und Episoden von einst an der Oberfläche bilden [...] Sie können nicht überwunden werden und wollen auch nicht überwunden werden [...]". - Obermüller, Klara: Die zwei am Kälberstrick. Josef Winkler schreibt weiter an dem Roman seines Lebens. - In: FAZ, 18.7.1987, Beilage, S. 5.: "Es ist alles wieder da, wie man es aus Winklers früheren Büchern kennt: [...]" Ebenso andere Rezensenten. Vgl. die Sammlung der Kritiken in der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien.

⁶⁹ Pirandello (zit. Anm. 63), S. 96.

stofflichen Wiederholungen als "Masken" (des "Blutarmen", des "Transvestiten", des "Embrios" etc.).⁷⁰ Diese "Masken" sind ästhetische Maschinen, Momente eines karnevalischen poetologischen Verfahrens, in dem die sadistischen und masochistischen Perversitäten der Wirklichkeit wie des Erzählers aufgehoben sind: sie stellen Entmenschung und Individualität des um sein Leben schreibenden "Sohnes" dar. Es handelt sich bei dieser poetologischen Individualität um ein proteisches Prinzip, das auf einen ständigen Neuanfang, auf Bewegung in einem festgewordenen System der Fremdherrschaft zielt, auf ein ständiges Sich-selbst-Herstellen, Sich-Zeugen und -Gebären. Sie muß möglichst "unmoralisch", "ungenehmigt", "ungesetzlich" sein, um die erfahrene "genehmigte" Moral und Gesetzmäßigkeit zu kennzeichnen und die Widerstandsverträglichkeit der geübten Sprache zu provozieren - auch wenn ihr ihre Monomanie als Wiederholung ausgelegt wird.

IX.3. In den neueren Arbeiten tritt mit dem "Straßennotizbuch" als Hauptform der Wirklichkeitsaufnahme deutlich eine langsamere Form neben die "automatische" der Maschinenmetaphern Kamera und Typewriter. Der Erzähler beobachtet, notiert und notiert das Notieren. Der Erzählvorgang schneidet sich tiefer in die aktuell beobachtete Wirklichkeit hinein - demgemäß will der Erzähler den befürchteten Raub des "Straßennotizbuches" "mit einem Messer" rächen.⁷¹ Das "Straßennotizbuch" wird nach der Wirklichkeitsauswahl, die in es eingeschrieben wird, mit Titeln bzw. Titelbildern versehen⁷², also der Wirklichkeit enger verbunden als die Maschinen. Der Erzähler läßt zu, daß die, die in ihm registriert werden, ob es Kinder, Herumstreunende, Straßenhändler, Marktfieranten, Carabinieri oder andere Notierte sind, es mit Mißtrauen, wie eine Gefährdung ihrer Alltagswelt ablehnen. Er ist sich der Gefährlichkeit seines Instrumentes bewußt: er steckt es auf die Reaktionen der Betroffenen hin weg, macht sich aus dem Staube oder schützt einen Augenblick "nichtliterarisches" Verhalten vor, etwa mit der Betrachtung eines Fisches, als ob er ihn kaufen wollte, um den Fischhändler zu beruhigen. Der Erzähler spielt - wie in der "Finte" der Ich-Form als Schreiber - die Kundschaft, die, wie im Fall Granitzer, das Jägerlatein der Wirklichkeit

⁷⁰ Krolow, Karl: Wie ein Amoklauf. Josef Winklers Roman Muttersprache. - In: Tagesspiegel (Berlin), 28.11.1982.

⁷¹ Winkler: Friedhof (zit. Anm. 32), S. 161.

⁷² Von den Hauptthemen bzw. nach dem Interessenfeld des Erzählens beziehen die Straßennotizbücher ihre Titel: das des Friedhofs der bitteren Orangen, "auf dem die eingetrockneten und eingekleideten Bischöfe und Kardinäle aus dem Priesterkorridor der Kapuzinerkatakomben in Palermo aufgeklebt waren" (passim, z.B. S. 139f.) und das des Zöglingheftes, "auf dessen Vorderseite der nackte bretonische Knabe von Gauguin und auf dessen Rückseite der auf einem Leichentuch liegende Leichnam Christi von Annibale Caracci aufgeklebt war" (passim, z.B. S. 99).

spricht. Darüber dringen, immer relativ von der "Finte" her, die sinnlichen und bildhaften, in diesem Sinn noch unschuldigen Bereiche der Außenwelt selbständiger in die Texte ein. Dieses Vorgehen wurde mit Souveränität im Roman *Die Verschleppung* durch Integration von Njetotschka Iljaschenkos "Lebensnotizen", ihren Erzählungen, bereits vor Jahren in ihrer Leistungsfähigkeit vorgeführt.⁷³

X. Fundstücke, Entsprechungen, Archäologie der "Bedeutungen"

In den neueren Werken greift Winklers Dichtungsmaschine, im Anschluß an *Die Verschleppung*. *Njetotschka Iljaschenko erzählt ihre russische Kindheit*, weiter aus und wird, über die Selbsterfahrung der Erzählerbiographie hinaus, die Straße, das "Straßennotizbuch", wichtiger. Das "Straßennotizbuch", im *Friedhof der bitteren Orangen* und im *Zöglingsheft des Jean Genet* immer wieder genannt und so über die Höhe des Erzählflusses emporgehalten und in seiner Umschlagbebilderung dem Leser gleichsam ins Auge gedrückt, sammelt alltägliche und historische Fundstücke: Leichen, Tode, Feste und Feiern, Bräuche, Alltagsvorkommnisse, Abseitiges, dann auf den ersten Blick Unbedeutendes, Unfälle, Zufälle. Sie werden als Fundstücke aufgezeichnet im (Lektüre- oder Straßen-)Notizbuch und ins Licht des Umschreibungstextes gestellt, aber nicht immer umgeschrieben. Ich zitiere ein abgeschlossenes Textstück:

DER AUSFÜHRLICHE BERICHT in einer italienischen Tageszeitung war nur an der Stelle interessant, wo ein Augenzeuge dem Redakteur erzählte, daß die Erstkommunionkerze noch in der Hand des tödlich verunglückten Mädchens zerbrach und über den Asphalt rutschte. Der tellerförmige, mit einem Loch versehene Wachstropfenschutz, der am oberen Teil der Kerze angebracht war, verhinderte es, daß die Kerze über den Asphalt rollte. Kaum eine halbe Stunde, nachdem sich die Braut Jesu das erste Mal in ihrem kurzen Leben den Leib Christi einverleiben konnte, lag sie mit der noch unverdauten Hostie, auf der in Art eines Wasserzeichens eine Dornenkrone eingeprägt war, im blutbespritzten weißen Erstkommunikationskleid auf dem Asphalt.⁷⁴

Aus dem "ausführlichen Bericht" der Zeitung über den Tod einer Firmlingin nimmt der Erzähler als "interessant" jene Stelle heraus, an der in der Beschreibung der Firm-Kerze ein Kinderschicksal vorgegeben erscheint, das der Erzähler als Entspre-

⁷³ Haas (zit. Anm. 3) meint, daß die unter den ersten fünf Romanen Winklers etwas aus der Reihe fallende Verschleppung "kläglich in ihrem wohlgemeinten Realismus" bleibe (S. 294). Ich möchte mich, ohne hier ins Detail zu gehen, für eine Hochschätzung des Konzepts der Verschleppung stark machen.

⁷⁴ Winkler: *Friedhof* (zit. Anm. 32), S. 22.

chung dem Ritual kirchlicher Menschenverwaltung durch die Dornenkrone Christi zuschreibt. Die Entsprechung als ein die Lebensverhältnisse entschlüsselndes Bild ist "interessant" und wird an die Stelle der "Bedeutung" des Todes des Kindes gerückt.

Diese Grundfigur, ein Fundstück wie dieses nicht in der monoman umschreibenden Weise zu entschlüsseln, wird zunehmend für die Textaufnahme aus der Wirklichkeit und für die Erzählform bestimmend, die Konfrontation von Beobachtung, Kommentar, Zitat und Selbsterfahrung des Erzählers in Unterscheidungen perfektioniert.

Bestandsaufnahmen dieser Entsprechungen der Straße oder der Geschichte für die Schreib-Maschine bestimmen den Text des Buches *Friedhof der bitteren Orangen*. Leitmotivisch wird für die Leichen auf der Straße bzw. im Keller die Formel wiederholt: "Mein Straßennotizbuch, auf dem die ausgetrockneten und eingekleideten Leichen der Bischöfe und Kardinäle aus dem Priesterkorridor der Kapuzinerkatakomben in Palermo aufgeklebt sind". Den so systematisierten Fundstücken geht aber als Einführung in das Buch die zehnteilige⁷⁵ Inszenierung des Todes des Erzählers voran, in der die Brutalität aller folgenden Fundstücke, auch die aus der Biographie des Erzählers, von vornherein aufgehoben ist. Christus als selbstmörderische, autoaggressive Erlöserfigur liegt nach wie vor den Bestandsaufnahmen der Fundstücke voraus. Es ist eine negative Imitatio Christi, der auch von seinem Vater verraten wurde. Die Fundstücke werden zunehmend textkonstitutiv, nicht nur dem Umfang nach. Und zudem gleichen sich die Sätze aus der Erzählerbiographie im Kontext der Fundstücke den Fundstücken zunehmend an.

Diese vorsichtige Zurücknahme der Bedeutung der Ich-Form fügt sich in Tendenzen der gegenwärtigen Literatur, wie schon die Hinweise Lethens auf die "Landpfarrersprache" Handkes angedeutet haben. Es geht bei allen diesen Unternehmungen um die human negative Situation der Gegenwart, der mit der Bearbeitung von Fundstücken als einer "Archäologie der Bedeutungen" der Krieg erklärt wird.

Dies kann in ganz verschiedener Form geschehen. Gebildet, aber humorig unternimmt es Julian Barnes, wenn er dem Papagei Flauberts als nicht eindeutig zu identifizierenden Fundstück in *Flauberts Parrot* nachgeht und eine literarisch-archäologische Reise unternimmt. Christoph Ransmayr geht vom Fundstück der Aufzeichnungen bei der Polarexpedition von J. v. Payer und K. Weyprecht 1872-74 aus und fügt sie in sein

⁷⁵ Winkler: Friedhof (zit. Anm. 32), S. 11-20.

Imaginieren der *Schrecken des Todes und der Finsternis*. Vergils Exil am Schwarzen Meer, Vergil als unauffindbares "Fundstück", konstituiert dann im Bereich halb enigmatischer, halb kulturkritischer "Bedeutungen" das Erzählen in Ransmayrs *Die letzte Welt*. Am bekanntesten sind die Werke von Bruce Chatwin, der *In Patagonia* aus Anlaß eines angeblich aus Südamerika stammenden Hautstücks eines Fabeltieres sich in die Tiefe der Zeiten und der Gegenwart begibt, dann im *Viceroy of Ouida* das Abstruse und Fremde, Inhumane und Humane eines noch in Relikten überlieferten, aber vergangenen Westafrika, sich in es verwickelnd, beschreibt, auf *Dreamlines* den Spuren der Aborigines in Australien folgt und uns verschlossene "Bedeutungen" funktionieren sieht, und schließlich, in seinem letzten Werk, die Grundfrage seiner Reise-Archäologien preisgibt: *What am I doing here?* (1990). In diesem Buch treten Episoden aus den Romanen wieder auf, stellen sich als auch autobiographisch dar, als Fundstücke wie die Fundstücke in Winklers *Friedhof der bitteren Orangen*. Die Vermischung der Wirklichkeitsebenen von Realität und Fiktion, wie sie in Chatwins Büchern in Erscheinung tritt, dient insgesamt, wie bei Winklers Metamorphosen durch eine "Sprach-Maschine", der Bekämpfung des "Jägerlateins" der Wirklichkeit bzw. der "durch ihr Geschlecht" herrschenden gegenwärtigen Mächte.

Einen Höhepunkt dieser Tendenzen dürfte - um wieder zur österreichischen Literatur zurückzukehren - das Romanprojekt *Grond. Ein Roman* von Walter Grond darstellen⁷⁶, das, räumlich und zeitlich unikumal, "die Grenzen des Abendländischen" des Neolithikums in seinen Grund-"Bedeutungen" reflektieren, in seiner Form darstellen und als neue Odyssee "ins digitale und virtuelle Zeitalter"⁷⁷ führen will. Wie bei Musil in der *Wollust des Hermaphroditen*⁷⁸, wie tendenziell in der Homosexualität bei Winkler, ist der "im Spannungsfeld der ethnologischen Beobachtung und der Selbstbefragung" konstituierte Ich-Erzähler dieses Romans "androgyn, ohne, daß die Widersprüche der Geschlechter aufgehoben werden". Zugleich sieht er sich - konzeptuell und organisatorisch, denn der Roman soll von 12 AutorInnen-Paaren erzählt werden - in die zu erzählenden "Bedeutungen" als Flottieren "zwischen individuellem Bewußtsein und Weltgedächtnis" und also individuell instabil; der Roman ist "transindividuell" und schreibt unter Verzicht, "der Mimesis Herr zu werden", den Autor, "mich, der zur bloßen Nominatur geworden ist und der deswegen sagen kann: Dieser Roman heißt

⁷⁶ In: Grond, Walter: *Stimmen. Ein Roman als Konzept*. - Graz 1992, S. 141-169.

⁷⁷ Grond (zit. Anm. 76), S. 150.

⁷⁸ Musil (zit. Anm. 44) Gelbe Mappe, S. 84.

Grond". Das "äußerste Selbstrisiko" des "extremen Solipsisten", das hier wie bei Winkler zugrunde liegt, wird von der Wir-Form transindividuellen Erzählens im Zeichen des Namens "Grond" erhalten, der in den "Bedeutungen" wie Odysseus' Schiff in der weltumspannenden Meerfahrt schwimmt - der Schiffbruch Odysseus' und das Schwimmen "Gronds" sind wohl inkludiert. Ein grandioser Versuch, auch in der literarischen Form der (z.B. geschlechtlichen) Bestimmtheit durch Herkunft bzw. durch die Vergangenheit zu entkommen und, eingeknüpft in die Konstitution neuer "Bedeutungen", die Frage "What am I doing here?" nicht nur als einer selber zu stellen: "Die Bedeutung wandert, weil sie Abwehr ist, sie wandert, um sich selbst zu schützen".⁷⁹ Das ist auch ein Charakteristikum der Texte Winklers.

Es wäre zu bedenken, ob sich nicht, nach Jahrzehnten des Dominierens der "Heimat"- bzw. "Antiheimat"-Literatur im Anschluß an die "Entdeckung der Provinz" und als Durchsetzung der Provinz durch die Politik und die Kulturpolitik, in dem Vordringen umfassender anthropologischer Bedeutungen ein Anschluß an die Bildungsliteratur, die seit den dreißiger Jahren vertrieben oder unterdrückt wurde und die auch mit dem sozialen Wandel in Österreich und der damit verbundenen Rekrutierung der Schriftsteller zusammenhängt, konstatieren ließe.

XI. Schluß

Abschließend versichere ich, über literarische Funktionen von Homosexualität gehandelt zu haben, aber niemanden, auch mich selber nicht, damit zu ihr überreden zu wollen. Sie scheint ein anstrengendes Unternehmen. Robert Musil spricht einmal von "geräumigen Abstraktionen"⁸⁰ für Inhalte, "die nirgends recht zu Hause sind". Ich nahm sie hier für eine solche "geräumige Abstraktion" der Literatur, mittels der sich über Begrenzungen der Wirklichkeit reden läßt, wie Musil selber dies mit seinen Hermaphroditen, Siamesischen Zwillingen, Exhibitionisten und dem Sexualmörder Moosbrugger tat. Der Trend zu einer "Archäologie der Bedeutungen", wie er hier anzudeuten versucht wurde, scheint mir an den gedanklichen und sprachlichen Lebensraum der bürgerlichen Hochliteratur, von dem ich in den Anfangszeilen ausging, anzuschließen.

⁷⁹ Grond (zit. Anm. 76), S. 148, 147, 146, 163, 144, 143.

⁸⁰ Musil, Robert: *Gesammelte Werke*. - Hg. von A. Frise. Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 1: *Der Mann ohne Eigenschaften*. S. 674.

Die Wörter und das Schweigen Zum Werk Gert Jonkes

Herbert Gamper
(Kreuzlingen)

Einleitend zu seinem "Portrait des Schriftstellers Gert Jonke", das 1978 in der FAZ erschien¹, konstatierte Ulrich Greiner das Mißverhältnis zwischen der Qualität von Jonkes Arbeiten und dem Grad ihrer Publizität. Das Mißverhältnis ist in der Zwischenzeit nicht geringer geworden. Erst die Aufführungen des Stücks *Sanftwut oder der Ohrenmaschinist*² in Graz, an der Berliner Schaubühne und am Wiener Volkstheater haben ihm wieder etwas - freilich nicht unbedingt das Verständnis fördernde - Publizität verschafft.

Mit seinem ersten Buch, dem *Geometrischem Heimatroman* (1969)³, erwarb Jonke sich den Ruf, einer der interessantesten und talentiertesten Schriftsteller der jungen Generation zu sein. In schneller Folge erschienen, in ähnlicher Manier, *Glashausbesichtigung* (1970)⁴ und *Die Vermehrung der Leuchttürme* (1971)⁵, alle bei Suhrkamp. Diese drei - nicht umfangreichen - Bücher bestimmten das Bild des Schriftstellers Jonke, solange er noch 'jemand' war, sie ließen sich, vorläufig pauschal gesagt, ansiedeln im Umkreis der vor allem von österreichischen Autoren praktizierten Sprache und Formen reflektierenden Literatur, deren bekanntester Exponent damals der junge Handke war. Jonkes Texte zeichneten sich besonders aus durch Spielfreude, durch Witz, der gelegentlich zur Satire wurde, durch eine scheinnaiv verspielte, in Wirklichkeit radikale und raffinierte Intellektualität.

Zugungsten des *Heimatromans* hatte Jonke ein Romanprojekt mit dem Titel *Das System von Wien* aufgegeben, Bausteine dazu erschienen 1970 in den beiden Bändchen *Musikgeschichte (Literarisches Colloquium Berlin)*⁶ und *Beginn einer Verzweiflung*⁷

¹ FAZ vom 8.8.1978

² Jonke, Gert: *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist*. Theaterstück (Beethoven- Stück). - Residenz, 1990.

³ Jonke, Gert: *Geometrischer Heimatroman* (GH). - Suhrkamp Verlag, 1969; dtv 1971 (danach zitiert).

⁴ Jonke, Gert: *Glashausbesichtigung* (GB). - Suhrkamp, 1970.

⁵ Jonke, Gert: *Die Vermehrung der Leuchttürme*. - Suhrkamp, 1971.

⁶ Jonke, Gert: *Musikgeschichte*. Prosa. - Literarisches Colloquium Berlin, 1970.

⁷ Jonke, Gert: *Beginn einer Verzweiflung*. Prosa. - Residenz Verlag, 1970.

(Residenz). Das Projekt dürfte seinerseits im Zusammenhang gestanden haben mit einem Film über die Wiener Stadtbahn, den Jonke an der Akademie für Film und Fernsehen gedreht habe. Anscheinend also sollte, was der *Heimatroman* modellhaft durchspielte, zunächst dokumentarisch, durch eine Analyse vorgefundener Strukturen, geleistet werden: zu zeigen, wie - mit einer Formulierung aus dem *Heimatroman* - "die Welt der Dinge der Welt der Personen die Muster vorschreibt" (GH 50). Von einem "strukturellen Muster" ist die Rede (ebd.); es war die Zeit der Rezeption der französischen Strukturalisten im deutschen Sprachbereich.

Die dinglichen und den Menschen verdinglichenden Muster nun seien - so die Annahme - präformiert oder doch repräsentiert im System der Sprache, in Vokabular, Redensarten, Grammatik. So können scheinbar selbstgenügsame Sprachspiele, wenn ihrer Inszenierung ein Gespür für gesellschaftliche Strukturen und Abläufe zugrundeliegt, diese in der Weise kritischer Exposition auch *b e d e u t e n* - allerdings selten eindeutig und unzweifelhaft, sondern eher wie beiläufig und überraschend.

Analoges gilt für die bildlichen Vorstellungen und Vorstellungsserien, von denen die zusammenfassenden, leitenden so etwas wie ein allegorisches Gerüst vorgeben; die Ausführung im einzelnen macht oft - und gewiß mit Absicht - den Eindruck der Zufälligkeit. Jonke wird im Gegensatz zu Handke nie lehrhaft. Das kurze "Nachwort" zu *Die Vermehrung der Leuchttürme* lautet: "Die Vermehrung der Leuchttürme ist vergleichbar, bis man sich gezwungen sieht, sich anderweitig zu beschäftigen." Ein Hauptreiz der Prosa von *Heimatroman*, *Glashausbesichtigung* und *Leuchttürme* besteht in ihrem Oszillieren zwischen lustvoller Fabel, Leerlaufen automatisierter Sprache - einem Huhn ohne Kopf gleich - und durchdringender gesellschaftlicher Diagnostik ... zwischen Scherz, Satire und tieferer Bedeutung, wobei eben nicht eins das andere ablöst, sondern alle die Komponenten sich durchdringen.

Die relative Selbstgenügsamkeit sprachlicher Abläufe ist Voraussetzung ihrer Musikalisierung - ausgeprägt im *Geometrischen Heimatroman* und in einigen der frühen Geschichten: Musikalisierung nicht etwa im Sinn von Klangmalerei oder dergleichen, sondern in der Annäherung an musikalische Formprozesse: eine Erzählung aus dem Bändchen *Musikgeschichte* zum Beispiel sei "in Form einer Quadrupelfuge" geschrieben. Diese Art von Musikalität - Ersatz für den Text organisierende Gegenständlichkeit - trägt wesentlich mit bei zum Eindruck logischer Stringenz, mit

der ein Motiv rücksichtslos ins Aberwitzige, Montröse, Groteske getrieben wird und mit der Folgerungen aus unsinnigen Prämissen entwickelt werden.

Dieses Verfahren reproduziert spielerisch das Widersinnige mehr und mehr selbstzweckhafter, übergeordneter Zwecke und Ziele (Ideen als regulativer Prinzipien) entbehrender und also leerlaufender gesellschaftlicher Rationalität: Gewinnsüchtige Tischler, werde vermutet, hätten Stücke der Sonne heruntergesägt und daraus Möbel angefertigt. Dadurch sei es notwendig geworden, die Leuchttürme auch tagsüber in Betrieb zu halten und ihre Zahl zu vermehren. Die dadurch erstarkte Leuchtturmpartei, der manche ohnehin die Schuld für die Beschädigung der Sonne gegeben hätten, und eine neu gegründete Leuchtturmgewerkschaft wirkten vereint für den Bau weiterer Leuchttürme, die zuletzt so dicht aneinanderstanden, daß sie das Land verfinsterten und als nahezu kompakte Mauer den Zugang zum Meer - durchgängig bei Jonke als (traditionelles) Symbol erfüllten Selbstseins, lebendigen Lebens eingesetzt - versperrten; und wo noch eine Lücke war, wurde der Durchgang verboten. Das kann als Illustration zur Dialektik der Aufklärung gelesen werden ... als Gleichnis für die mafiosen Machenschaften der Allianz von Wirtschaft und Politik ... für die insgesamt profitträchtige und den Gesellschafts- als Wirtschaftsbetrieb in Gang haltende Folge von - wie sich, wenn das Geschäft gelaufen ist, unweigerlich, angeblich erst jetzt, herausstellen wird - schädlichen Maßnahmen zur Behebung der Schäden vorangegangener schadenbehebender Maßnahmen usf. - eine nie mehr abreißende Folge, nachdem die natürlichen Lebensgrundlagen (im Beispiel die Sonne) und gewachsenen Ordnungen in Natur und Gesellschaft beschädigt und zerstört sind.

In allen drei Büchern mündet die Durchrationalisierung, der Ersatz alles Unmittelbaren, Natürlichen, durch Künstliches, Gemachtes, in totalitäre Verhältnisse. Gegen Ende des *Heimatromans* wird zuerst, angeblich zum Schutz der Bevölkerung vor angeblich hinter Bäumen den Passanten auflauernden Schwarzen Männern, eine Verordnung erlassen, Alleen und Wälder dürften, sofern überhaupt, nur noch betreten werden auf genau vorgeschriebenen Wegen und unter Beachtung genau geregelter Formalitäten. Und weil eine lückenlose Überwachung dadurch noch immer nicht gewährleistet ist, sowie zur Förderung der Holzverarbeitenden Industrie und zur Schaffung von Arbeitsplätzen, wird beschlossen, alle Wälder und überhaupt alle Bäume abzuholzen. Es heißt, "das ganze Land werde in nächster Zukunft mit Holz austapeziert und vertäfelt" (GH 136). Die doppelte Absicht des neuen Gesetzes: Wirtschafts-

förderung und gesellschaftliche Kontrolle, gibt zu verstehen, mit der totalen Ökonomisierung der Lebenswelt, die ja weltweit jetzt als der Weg zum Heil vorangetrieben wird, mit der Beseitigung der letzten Residuen von Unmittelbarkeit, würden diejenigen von Freiheit beseitigt.

Eben dieses künstliche Einerlei, das bestehen kann nur zusammen mit der Disziplinierung und Gleichschaltung der Menschen, ihres Verhaltens, Denkens, Empfindens, sei also repräsentiert im System der Sprache - einer durchfunktionalisierten, instrumentalisierten Sprache -, das Erkenntnis, Verständnis und Verständigung nicht nur nicht fördert, sondern verhindert. Von der gleichen Prämisse geht Thomas Bernhard aus, dessen Konrad dementsprechend konstatiert, "alle funktionierten, es gibt keine Menschen mehr"⁸. Gleich der Vertäfelung des Landes verdeckt die reglementierte Sprache das Wirkliche in seiner Mannigfaltigkeit. Das ist auch im Bild der das Land verfinsternden und den Zugang zum Meer versperrenden Leuchttürme enthalten, und es dürfte vorrangig bedeutet sein in der das Land überwachsenden Glashauskolonie, deren einzelne Glieder ebenso geometrisch strukturiert sind wie im *Heimatroman* der viereckige Dorfplatz. Von einer bunten Festgesellschaft, die vom Besitzer ins Glashaus geführt wird, können die draußen stehenden Beobachter zuerst noch verschwommene Silhouetten wahrnehmen, die aber im weiteren erstarren und zuletzt überhaupt verschwinden. Die Frage nach dem Verbleib der Besucher wird als gegenstandslos zurückgewiesen, es müsse sich um eine Sinnestäuschung handeln. Der letzte Satz des Buches *Glashausbesichtigung* lautet: "Die Glashauskolonie hatte uns erreicht. Sie ging selbstverständlich über uns hinweg."

Die Versprachlichung der Welt - im engeren Sinn: Literarisierung (Aspekt, der im Vordergrund stehen wird in der großen Erzählung *Erwachen zum großen Schlafkrieg*⁹) - und ihr Verplanen und Verbauen erscheinen als Aspekte des selben Vorgangs. Die wiederholte Überschrift "Baukastenspiel" kann sich auf die baulichen Veränderungen der Lebenswelt ebenso beziehen (Marianne Kesting sprach vom Terror des Bauens¹⁰) wie auf die wörtliche Glashauserzählung. Die Aussagen in Jonkes frühen Büchern sind überwiegend Gerüchte, Vermutungen, oder aber - eins geht ins andere über - demonstrativ herausgekehrte erzählerische Willkür (vorbildlich war diesbezüglich

⁸ Bernhard, Thomas: Das Kalkwerk. - 1970. S. 26.

⁹ Jonke, Gert: Erwachen zum großen Schlafkrieg (E). Erzählung. - Residenz 1982.

¹⁰ DIE ZEIT vom 10.4.1970. S. LIT 10.

Ror Wolf, mit *Pilzer und Pelzer*, wie für die Syntax und das indirekte Erzählen Thomas Bernhard) ... erzählerische Willkür, in der sich spielerisch die technokratische Willkür im Umgang mit Mensch und Welt wiederholt. Schon im *Heimatroman* standen sich Behauptung und Gegenbehauptung entgegen oder wurden Möglichkeiten und auch ihr jeweiliges Gegenteil aufgereiht. Der wiederholten Aussage: "Der Dorfplatz ist leer" (als dem jeweiligen Ausgangspunkt wieder neu ansetzenden Fabulierens), folgt jeweils bald das Dementi: "Nein, das ist nicht war, das ist ein Irrtum, das ist falsch, das stimmt nicht, das ist eine Lüge." Es stehen Bänke darauf ... Es wurden Bäume gepflanzt ... Es sind nur Baumstümpfe darauf zu sehen usf. Entsprechend heißt es vom Haus des Erzählers und seines alter ego in *Glashausbesichtigung*, es stehe am Bahndamm, an der Brücke, am Kanal usf. Gemeinsamer Nenner: "Unser Haus steht beim Bauplatz" (GB 82).

Gewiß ist nur, daß alles immer anders ist, daß nichts Bestand hat, auf nichts Verlaß ist. Sieht man ab von den die jeweiligen Veränderungen bewirkenden Finanz-Interessen und von der irreversiblen Progressivität der Verödung, sind sie beliebig, Ausdruck eines hektischen Tretens an Ort. Dem entspricht die grundsätzliche Zufälligkeit der Textfolgen und ihrer Abläufe, das im Grunde Statische des "Baukastenspiels". So etwas wie eine Entwicklung findet nur insofern statt, als die Bilder mehr und mehr zum Ausdruck eben der selbstzweckhaften Künstlichkeit sich summieren, der die Erzählweise von Anfang an entspricht. Damit aber nicht die reale Unsinnigkeit gerechtfertigt werde, hat in letzter Konsequenz das mimetische Kunstprodukt, also der literarische Text, sich selber als Unsinnigkeit auf. Diese Konsequenz bestimmt Form und Gehalt des Stücks *Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen* (im Bühnenmanuskript 1972)¹¹ - "In dieser Oper hast du sowohl die Unmöglichkeit der Oper im allgemeinen als auch die Unmöglichkeit deiner eigenen Oper im speziellen, und zwar als unmöglich darstellbar dargestellt", resümiert in *Opus 111*¹² der Bruder des Komponisten den leicht auf Jonkes eigenes Stück hin durchschaubaren Sachverhalt -, und es trägt ihr die "Nachbemerkung" zu *Die Vermehrung der Leuchttürme* Rechnung: "Die Kürze des Textes beruht auf der wahrheitsgemäßen Tatsache, daß die Dobermannhündin Syra de Calovrière einen beträchtlichen Teil des Manuskripts, das dann nicht mehr re-

¹¹ Jonke, Gert: *Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen*. Bühnenmanuskript. - Suhrkamp Theaterverlag, 1972; in: *Theater heute* 7/1973.

¹² Schule der Geläufigkeit. Stück. Manuskripte 44/'74; unter dem Titel *Opus 111* als Bühnenmanuskript des Theaterverlags der Autoren, 1992, hier S. 16.

konstruierbar war, zerbissen und zerfetzt hat, was der Autor aber nicht im geringsten als eine Minderung der Qualität des Textes empfindet."

Mit der Leuchtturm-Prosa ist Jonke schnell bis zur vorletzten Konsequenz dieser seiner Schreibmanier vorgestoßen. Die letzte wäre Verstummen oder eine andere Art zu schreiben, und das setzt bei einem Autor von seinem Rang ein anderes Verhältnis zur Welt und zu sich selber voraus, es ist gleichbedeutend mit einer künstlerischen und existentiellen Krise. Wie eine Verharmlosung und Verleugnung von deren überpersönlichem Aspekt, Verleugnung auch des auf seine Art, in seinem fingierten Mißlingen, so gelungen Werkchens, hört es sich an, wenn Jonke in der Vorrede zu der 1980 im Residenz Verlag erschienenen Anthologie *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts*¹³, die Bearbeitungen früherer Werke enthält, bemerkt: "Die Vermehrung der Leuchttürme entstand in einer privat schwierigen Krisenzeit und ist mir deshalb mißglückt." Mit der Bearbeitung habe er versucht, "herauszuretten, was mir bis heute wert geblieben ist". Es ist ein im Charakter ganz und gar anderer Text entstanden, der nur Motive beibehielt, sie aber in der wuchernden Metaphorik, die für Jonkes Schreibweise ab etwa der Mitte der siebziger Jahre charakteristisch wurde, ausspann. Der Text ist jetzt wieder positiv gesetztes Kunstwerk - Indiz: Es fehlen "Nachwort" und "Nachbemerkung" -, und zwar ein als ganzes mißlungenes, weil jetzt die Zufälligkeit, die ursprünglich, als reflektierte, zum Wesen oder eher Un-Wesen des Textes gehörte und also seine Qualität mit ausmachte, als Mangel erscheinen muß. Original und Bearbeitung lassen in ihrer Differenz den Umbruch erkennen, der in Jonkes Art zu schreiben generell sich vollzog, und zwar in grundsätzlicher Übereinstimmung mit einer auch bei Handke, Bauer, Jandl und andern festzustellenden, das heißt, zeitgeschichtlichen Tendenz. Inhaltliches tritt wieder in den Vordergrund, das dichterische Subjekt konzentriert sich auf sich selbst, entwirft sich selbst in den Künstlergestalten, welche die Helden der Romane, Erzählungen, vielfach auch Stücke sind; die vorher mit formalen Mitteln spielerisch vermittelten bewußtseins- und gesellschaftskritischen Befunde werden, zumindest von Jonke, nicht verleugnet, aber sie sind jetzt vermittelt durch Empfindungen, Gedanken, Träume, Visionen - durch das Lebensgefühl eines Helden.

¹³ Jonke, Gert: *Die erste Reise zum unerforschten Grund des stillen Horizonts*. - Residenz 1980. Enthält Neufassungen früherer Werke.

Jonkes Werk ist relativ schmal, mehr intensiv als extensiv, dem stets nahen Verstummen abgerungen. In mehreren der nun folgenden Arbeiten - sie knüpfen an bei vor dem *Heimatroman* entstandenen - treten zum Teil gleiche Personen auf oder sind doch namentlich wieder erwähnt (*Die Gegenwart der Erinnerung*¹⁴, *DER FERNE KLANG*¹⁵, *Erwachen zum großen Schlafkrieg*, *Opus 111*). Sie wollen als Fragmente eines unendlichen Projekts, als im Ausbau befindliche poetische Gegenwelt verstanden sein. Vollends entsteht dieser Eindruck, und zwar jetzt die übrigen Werke mit einschließend, bezüglich der Konstanz und Insistenz der wenigen grundlegenden Motive, in deren Entfaltung alles Autobiographische dieser um sich selbst kreisend sich selber erschaffenden Dichterexistenz aufgehoben ist. In Stichworten: Selbstentfremdung und Identitätsverlust, Zweifel an der eigenen Wirklichkeit und derjenigen der Welt: vielleicht ist alles nur erfunden, Geschriebenes, Literatur; übermächtige Sehnsucht - identisch mit dem noch schlagenden Herz des Lebens - nach einem erfüllten Dasein in einer erneuerten, wieder lebensmöglichen Welt - und das Wissen um ihre stete Enttäuschung.

Die unstillbare Sehnsucht ist das innerste Movens der Werke vom Hörspiel *Damals vor Graz* (spätestens 1974 entstanden) bis zu *Erwachen* (1982), und zwar die des Helden bzw. Erzählers nach etwas Verlorenem, das er nie besaß und das doch sein Eigenstes ist. Es kann, wie in Horváths Roman *Ein Kind unserer Zeit*, wo es die erwachende Seele, das erwachende Gewissen des Soldaten meint, die Gestalt einer Frau annehmen, der der Held einmal begegnete oder begegnet zu sein der Meinung ist und die er seither unermüdlich sucht. Das Motiv - angeregt wahrscheinlich vom Opernlibretto Franz Schrekers oder direkt vom *Ofterdingen* des Novalis, wo das Bild Mathildes, aus der blauen Blume blickend, das Gestirn ist, von dem Heinrich sich leiten läßt ... das Motiv gibt das Handlungsgerüst her im Hörspiel, in *DER FERNE KLANG* und in *Erwachen*. Die Frau hat keinen Namen, in *DER FERNE KLANG* ist das sie bezeichnende Fürwort durchgängig in Großbuchstaben gesetzt: SIE, wie anders in religiösen Texten ER, den kein Name zu fassen vermag. - Das Ersehnte kann eine Stadt sein, nicht eine exotische, sondern die bekannte, in der der Held ein gespenstisches Dasein führt, als neu und lebendig wirklich (GRAZ als das nie erreichte himmlische Jerusalem im Hörspiel, die ungenannte Stadt in *Erwachen*). Es kann eine ideale Musik sein, die nur in

¹⁴ Jonke, Gert: Schule der Geläufigkeit (SG). Prosabändchen, enthaltend die Prosafassung des gleichnamigen Stücks, sowie *Die Gegenwart der Erinnerung*. - Suhrkamp, 1977.

¹⁵ Jonke, Gert: *DER FERNE KLANG* (FK). Roman. - Residenz 1979.

den Komponisten-Portraits - Händel, Webern¹⁶, Beethoven - auch Realisierung findet, sonst, also in den großen Erzählungen, jede Notationsmöglichkeit und sogar Klangvorstellung unter sich läßt. Es kann sich um eine neue (bzw. eben die verlorene) Sprache handeln, in der wirkliches Verstehen möglich wäre, alles sich angemessen aussagen und mitteilen ließe (von ihr ist die Rede in der erwähnten Umarbeitung der Leuchtturm-Prosa).

Die Sprache wird nicht dadurch auch empfindlich und neu, daß Überdruß am Bewußtsein ihrer Abgegriffenheit¹⁷ aufkommt. Es kann denn auch nicht die Rede davon sein, daß Jonke, wie es der allgemeine, Reflexion und Kritik tabuisierende, bis heute ungebrochene gesellschaftliche Trend damals war, zur Tagesordnung übergegangen wäre. Im Gegenteil stellt er sich jetzt erst, willens, dem Gefühl in seiner Sprache Ausdruck zu verleihen¹⁸, der bisher nur umspielten Problematik. Seit etwa 1974 hat er sich in das paradoxe Unterfangen verbissen, das, was er in der Neufassung der Leuchtturm-Prosa das "wesentlich Eigentliche" nennt, mit der uneigentlichen Sprache, mit ihr gegen sie, direkt ausdrücken zu wollen. Demgemäß sind nun signifikante Stilmittel:

Synästhesie: mich durchflutender Musikwind (SG 80), das lärmend gewalttätige Sommerlicht (FK 37f).

Oxymora und Paradoxe: ganz fremd persönlich vertraut (E 380), eine lange vor dem Original entstandene Nachahmung (E 202).

Neologismen und vielgliedrige Komposita: hinwegbefremdet (FK 67), hinausautomatieren (E 207); Gehirnkäfigsprengungsbedürfnis (E 159).

Gehäufte und potenzierte Metaphorik und ins unübersichtliche, zuweilen labyrinthisch als Sprachgetrüpp auswuchernde und aufgestaute Syntax. Von Hans Haider 1979 auf die "atemberaubenden Partizipialkonstruktionen" und zeilenlange Reihung von Attributen angesprochen, sagte Jonke unter anderem: "Ich benütze die Grammatik, wenn es mir und so wie es mir paßt, und wenn es mir paßt, erfinde ich neue Grammati-

¹⁶ Jonke, Gert: Geblendeter Augenblick - Anton Weberns Tod. Eine Filmerzählung. Manuskripte 95/'87.

¹⁷ Gespräch mit Hans Haider. - Die Presse (Wien), Literaricum. 29./30.9.1979.

¹⁸ ebd.

ken."¹⁹ - Allen Stilmitteln, von denen zumindest Synästhesie, Oxymoron, Paradox und Neologismen auch solche mystischer Sprache sind, ist das Bestreben gemeinsam, Anschaulichkeit, Gegenständlichkeit und Logizität zu sprengen und zu transzendieren - nicht selten über die Grenzen des überhaupt noch Nachvollziehbaren hinaus.

Das Ziel der Sehnsucht liegt, weil die Entfremdung, als strukturell bedingt, total ist, immer jenseits der Grenzen des Möglichen. Realisierte oder realisierbare Wunschziele sind nie wirkliche Erfüllungen, immer Vorwände, Irrtümer, Kurzschlüsse. Der dritte Teil von *Der ferne Klang* führt davon ironisch und selbstironisch einen Reigen vor. Wie ein Refrain zieht sich durch alle diese Geschichten die Formel, daß jetzt "alles ganz neu" sei oder werde, "alles ganz anders"; eine "neue Ordnung" werde eingeführt, eine "neue Zeit" breche an, eine "neue Epoche", ein "neues Leben" beginne usf. Der Urtext dazu, vielleicht unabsichtlich, dürfte die chiliasmatische Verheißung von Offb. 21,5 sein: "Siehe, ich mache alles neu."

So etwas wie eine Revolution scheint in Gang zu sein, als turbulentes Volksfest gefeiert: Ein angeblich neuer Polizeipräsident ordnet angeblich die Vernichtung der "hinter dem Rücken der Leute widerrechtlich angelegten Spitzelakten der Geheimpolizei" an, der Bürgermeister, mit einer neuen Schärpe umwunden, proklamiert einen "neuen Stadtgeist", die Lokalzeitung erscheint in neuem Format ... der Protagonist meint SIE in der Menge gefunden zu haben. Doch als er mit ihr im Stadtpark allein ist, erinnert sie ihn auf einmal an die tote alte Frau, deren Todesröcheln hinter der Wand des Gasthofzimmers er für Lustgestöhn gehalten und dabei sich eingebildet hatte, SIE wäre es, mit ihm. Der Festplatz, auf den er im Morgenrauen zurückkehrt, gleicht einem gewaltigen Misthaufen, an dem die Müllabfuhr schon sich zu schaffen macht.

Dem Fest ging eine Bahnreise voraus, die, weil der Zug eine Schleife fuhr, im Ausgangsbahnhof endet. Ursprung und Ziel sind identisch, die Zukunft als diejenige chiliasmatische Sehnsucht wäre Rückkehr in das verlorene Eigenste. Das ist der utopische Sinn davon, daß fast alle Werke Jonkes sich zum Kreis schließen. Die Zuneigung zu IHR sei ihm "aus der tiefstgelegenen Klarheit des allerursprünglichsten Vergessens

¹⁹ ebd.

hochgestiegen", darum erwartet er von IHR, und nur von IHR, "alles über sich selbst in Erfahrung zu bringen" (FK 84). Auf der deshalb betriebenen Suche nach IHR (auch die Bahnfahrt war in dieser Absicht unternommen) und also, gemäß der Konstruktion der Fabel, im besonderen nach dem Anfang seiner Geschichte, von der SIE allein Kenntnis habe (FK 125), ist er "zwischen durch sekundenlang ganz der Meinung, auf dem Weg zum Ziel seines Lebens überhaupt zu sein" (125): Wenn er die gewünschte Klarheit über sich und seine Herkunft durch SIE gewonnen hat, meint er, werde er seine Geschichte hinter sich lassen können, "um einzutreten in eine neue mit IHR". Das heißt, die Zeit, stellt er sich vor, werde ausgelöscht, die "neue Zeit" könne beginnen - die eine Zeit aber nicht mehr wäre, sondern, wenn nicht die Zeitlosigkeit des Reiches Gottes auf Erden, der Tod: der Tod, wie ihn das Unbewußte sich 'vorstellt', als Rückkehr in den Ursprung.

Das Motiv, daß die ersehnte junge Frau in eine abstoßende Alte als Inkarnation des Todes in der Art barocker Vanitas-Bilder sich verkehrt, indiziert seit der Romantik (zum Beispiel in Tiecks *Der Runenberg*) und besonders auch wieder bei Horváth mißglückte, versagte Regression. In der vom Unbewußten 'gemeinten' Heimkehr als Neu und Wiedergeburt erblickt der wache Verstand, die "sogenannte Vernunft", von der der Erzähler sagt, sie sei "eines der typischen Ausscheidungsprodukte unserer Sinnesorgane aufgrund ihrer Beschränktheit" (FK 148), nur das Moment des Endes, und die Vorstellung malt dessen Schrecken aus.

Von Ziel und Ursprung, Zukunft und Vergangenheit gleichermaßen abgeschnitten, ist das Subjekt sich selber so wesenlos wie die Gegenwart, an die es nun wieder verwiesen ist. Der Tod hat sich des Lebens bemächtigt. Burgmüller in *Erwachen* erkennt sich in den steinernen Telamonen, den Atlanten und Karyatiden, und dem widerspricht nicht, daß er an einer der Karyatiden IHRE Züge wahrzunehmen meint: Eher wird Leben in die Steine kommen, als daß er SIE als Lebendige je würde finden und bei sich behalten können, als daß er mit sich identisch würde. Wie SIE Ursprung und Ziel, Anfang und Ende sei, werden im ersten Teil des Buches die Karyatiden "verkalkte Erinnerungen" genannt (E 50); gegen Schluß dann heißt es, eine von ihnen - eben diejenige, die ihm SIE vergegenwärtigt - käme ihm vor, "wie eine schon lange vor dem Original entstandene Nachahmung seiner bildlich vor ihn hingestellten Hoffnungen und Wünsche, als wären sie alle in den Kopf der Telamonin hineinversteinert" (E 202).

Die schlechte Ewigkeit des Immergleichen, erstarren machende Vergeblichkeit, das ist, als Perversion des in sich bewegten nunc stans, das die Zeit in sich aufgehoben hat, der wirkliche Sinn von Jonkes Kreisformen. In der Erzählung *Die Gegenwart der Erinnerung* läuft ein Gartenfest aufgrund entsprechender Arrangements der Gastgeber genau so ab wie im vorigen Jahr. Nur der Tod verhindert zuletzt, daß die entstehende "Zeitschleife" sich schließe: der Maler nämlich, der im vorigen Jahr vom frühmorgendlichen Bad im See nach einer halben Stunde zurückkam, bleibt jetzt verschwunden. Der Erzähler meint, die Naturgesetze ließen es nicht zu, die Erinnerung in Gegenwart zurückzuverwandeln. Darauf erwidert die Schwester des Gastgebers:

Naturgesetze [...] Du sprichst von Naturgesetzen? Ist es nicht zu einem Naturgesetz geworden, daß sich nicht nur im vergangenen Jahr so gut wie nichts verändert hat, sondern alles gleichgeblieben, und zwar in einem gleichgebliebenen Maße untragbar ungerecht und miserabel? Und ist es nicht zu einem Naturgesetz geworden, daß wir den uns umgebenden Stumpfsinn und die herrschenden unhaltbaren Verhältnisse derart hervorragend zu konservieren verstanden haben, daß unser Versuch der Wiederholung des Festes wie ein Kinderspiel anmutet? (SG 12f).

Das ist ein deutlicher Hinweis, die vertrackte Erzählung auch - ich betone: auch - als politische Parabel zu lesen, als modellhafte Veranschaulichung der strukturellen Zwänge ebenso wie der entsprechenden Verdinglichung der ihnen unterworfenen und sie aufrechterhaltenden Einzelnen: Die Kontinuität vom *Heimatroman* zu den späteren großen Erzählungen ist offensichtlich doch in stärkerem Masse gegeben als der stilistische Bruch zunächst annehmen läßt.

Die Gäste, die "wirklich so phantasielos und stumpf sind, wie es den Anschein hat" (SG 13), bemerken nicht, daß sie wie Automaten nach dem selben Programm funktionieren, und dementsprechend hören sie auch nicht die wunderbare Musik, die aus dem Tümpel im Park aufsteige, oder sie verleugnen sie, das heißt, sie verleugnen ihre Seele, ihr lebendiges Menschsein. Dem Dichter Kalkbrenner, der sie darum in einer Geschichte, die er ihnen vorliest, als "die tauben Bewohner der Wüsten, Steppen und Savannen" bezeichnet, zerfetzen sie sein Notizbuch und stecken ihn, als er auswendig weiterfährt, in einen hohlen Baum, wo man den Eingeklemmten vergißt. Man will nicht wahrhaben, daß er in seiner Geschichte etwas ausspricht, was für alle lebenswichtig wäre. Die Parabel macht deutlich, wie die gleiche Kraft im Verlangen nach radikaler gesellschaftlicher Veränderung und im künstlerischen Schaffen wirksam

ist, und so ist es nur folgerichtig, wenn für den Polizeikommissar der "sogenannte künstlerische Beruf" nur eine geschickte Tarnung der "Gegnerschaft zur Grundordnung" ist (SG 107).

Bewegt durch die Sehnsucht, herausgefordert durch das Ideal, aus dem sie sich speist, ist der schöpferische Prozeß und sind seine Kristallisationen im Werk unter den bestehenden Bedingungen mit einbezogen in die Ambivalenz von innerstem Lebensprinzip und Todes-Sog. Die lautlose, aus dem Wasser aufsteigende Musik bezeichnet der Erzähler (SG 79f) als "vernichtend schön":

Ich stand also am Ufersaum dieses leicht faulig und nach frischen Algen riechenden Tümpels und gab mich der alles um sie herum zu vernichtender Lächerlichkeit degradierend schönen Musik hin, wer eine solche Musik hören kann, hört mit allem anderen auf, denn diese Klänge waren stärker als jede vorstellbare Vernünftigkeit, und hätten diese Akkorde es in sich gehabt, mich bis zur Daseinsunfähigkeit zu vernichten, ich wäre der erste gewesen, der sich mit der innigsten Hingabe dieser Vernichtung ausgesetzt hätte. (SG 81)

Man wird einem solchen Text wohl am ehesten gerecht, wenn man auf Bildlichkeit und Vokabular mystischer Schriften verweist, wo "Vernichtung" die Heimkehr des vereinzelten Tropfens ins Meer bezeichnen kann. So ist in der Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von Karl Philipp Moritz - worin Gedanken der Madame Guyon weiterwirken - Vernichtung der Durchgang zum höchsten Schönen.

Die Ambivalenz zwischen Auslöschung und Erwachen zu eigenster Wirklichkeit (die im mystischen Denken diejenige Gottes ist oder des Nichts) ist in einem der glücklichsten Werke Jonkes dargestellt, im dicht gefügten, wohlausgewogenen Text zu einem Fernsehfilm, *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*²⁰. Sprache und Bilder sind von rauschender Fülle, als wären sie ins andere Medium transponiertes Echo Händelscher Musik. Der Text gibt eine lyrisch getönte Biographie, und ist doch durch und durch ein Werk Jonkes, als wäre Händel von ihm erfunden. Eine doppelte Rückblende resümiert Leben und Werk, ausgehend vom Erleben des nahenden Todes und kreisförmig - hier ist es ausnahmsweise der Kreis der Vollendung - dahin wieder zurückkehrend. Unter den mancherlei Spiegelungen scheint mir die der Selbstauflösung des Ster-

²⁰ Jonke, Gert: *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*. Manuskripte 68/'80. - Residenz 1988.

benden in der Ekstase seines inspirierten Schaffens grundlegend zu sein, das begriffen ist als wunderbare Selbstwerdung, sozusagen Wiedergeburt im "geordneten Klanguniversum" des Werks (eine Erfahrung, von der einen schwachen Abglanz auch das gesammelte Hören großer Musik vermitteln kann). Die Schilderung des Schaffensvorgangs enthält die Spiegelung bzw. die Ambivalenz selber in sich, so daß ich nur sie allein zu zitieren brauche:

Es war als prasselte ein trockener Klangregen in einem aufkommenen Harfengewitter auf das Dach seines Hauses, nein, über alle Dächer der Stadt und aller Städte und Dörfer, und ein Feuer schien Händel ins Zimmer gedrungen zu sein, in dem er noch immer überm Schreibtisch gebeugt saß und schon einen ganzen Stoß Notenblätter vollgeschrieben hatte, und war es das Feuer und die seinen Kopf kühlenden Flammen eines dargebrachten Dankopfers, das er jetzt zum Klingen brachte, oder war es schon das zu ihm im voraus mitten in der Nacht herbeigesandte Feuer eines bald schon neu anbrechenden Tages, der das Gestrüpp der vertrockneten Sträucher des Morgengrauens entzünden würde, das der Osten aufgefackelt hochschwemmte aus seiner Versenkung hinterm Rand des Ozeans?

Diese Sprache widerhallt von Anklängen an die Bibel, im Duktus und durch biblische und religiöse Metaphorik. Das "Gestrüpp der vertrockneten Sträucher" zum Beispiel assoziiert die pietistische Dürre oder Trockenheit, verstärkt durch Chaos oder Verirrung: Bilder der Gottferne, des gnadenlosen Zustands, dessen säkulare Entsprechung die Entfremdung ist. Im übertragenen Sinn ist es ein Todesbild, verbunden mit dem eines neuen Lebens: im Osten hochsteigendes Feuer des anbrechenden Tages, welches das Gestrüpp verbrennt, den Tod überwindet. Außerdem - das eine verstärkt das andere - ist darin der brennende Dornbusch angespielt, aus dem Gott zu Moses sprach.

Am Kunstwerk ist nur das Mißlungene, die verbliebene Schlacke, von dieser Welt: von dieser gesellschaftlichen Welt - und nur deshalb Welt überhaupt, weil jene in ihrer totalitären Omnipotenz und Omnipräsenz keine Freiräume mehr offen ließ. "Mein Reich ist in der Luft", lautet der erste, von Beethoven gesprochene Satz in *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist*; im Hintergrund steht, ob beabsichtigt oder nicht, die Aussage Jesu vor Pilatus: "Mein Reich ist nicht von dieser Welt" (Joh. 18,36). Keine wirklich erklingende Musik erreicht das Ideal, es ist auch das große Werk doch immer nur ein Vorletztes. Sozusagen als letzte Übersteigerung der - als von Beethoven

nur vorgestellt zu denkenden - Hammerklavier-Sonate ins schlechterdings nicht mehr Artikulierbare fülle am Ende des Beethoven-Stücks eine "augenschmerzverbreitende Helligkeit" den Bühnenraum. Eine solche Helligkeit verbreite sich auch am Ende von Messiaens Franziskus-Oper. Der sterbende Heilige bekennt: "Herr, Musik und Poesie haben mich aus Mangel an Wahrheit zu Dir geführt", und er bittet: "Blende mich mit dem Licht Deiner Wahrheit". Sein letztes Wort ist: SILENCE.

Ein paar Bemerkungen zu "Der Prozeß" von Franz Kafka

*Es wäre notwendig, scheint mir, gerade diese Schrift in etwa der Zeitausdehnung zu lesen, in der sie geschrieben worden ist. All die Auslegungen, die diese Schrift be-
rufen hat, kann und will ich nicht referieren. Eines Tages, nachdem ich jahrelang im-
mer wieder an diese Geschichte hatte denken müssen, entdeckte sie sich mir als die Ge-
schichte des Schreibens selbst, und zwar des Schreibens als der gleichsam in einem
Hohlspiegel vergrößerten Lebensmühsal. Der Umschlag meiner Taschenbuchausgabe
ist illustriert mit einer Zeichnung von Franz Kafka selbst. Er zeigt, kurz gesagt, einen
Mann, der auf einem weit abgeschobenen Sessel, tief gekrümmt, die Beine lang abge-
streckt, die Arme in zwei langen, spitzen Winkeln aufgelegt, das Gesicht in den
Händen verborgen, an und auf einem Tisch zu ruhen scheint. Vielleicht ist der Tisch
jener Schreibtisch, der den ganzen "Prozeß" über an dem selben Ort bleibt und den
Kopf, schwer von Fragen, aufnimmt. Schwer von Fragen und schwer von einer
Erkenntnis.*

*Ich nehme Franz Kafka beim Wort. Er sagt mir, sinngemäß, daß Josef K. verur-
teilt ist von Anfang an, und sein Prozeß erst in der Form des Lebens nachgeholt wird.
Josef K. ist, verurteilt, im Prozeß absolut unfrei, sein Wille wirkt nicht. Er muß nur
nach und nach erfahren, daß das Wort hat Mensch werden müssen, also Sprache, also
Fähigkeit zur Reflexion, damit es hat Urteil werden können und damit der Mensch
seine Verurteilung hat erkennen können.*

*Josef K. erscheint als die personifizierte Erkenntnis, daß das Leben sein eigenes
tödliches Übel ist, von dem nur der Tod heilen kann. Denn der Tod könnte das Rätsel
des Lebens lösen und ungesagt wächst der Selbstmord zum einzig möglichen Manifest
menschlicher Macht. Aber Josef K. ist ja verurteilt, es ist also gleichgültig, wie er
stirbt, ob gleichsam selbstbestimmt durch eigene Hand, oder "wie ein Hund" durch die
Hände der "Herren". Es nützt alles nichts. Durch die Schrift erscheint nicht mehr das
Licht, und die Schrift erhebt niemanden mehr zum Helden: "es war, als sollte die
Scham ihn überleben."*

Wort-Magie
Glossen zum "phantastischen" Erzählen in Österreich nach 1945
(H.C.Artmann, Th. Bernhard)

Clemens Ruthner
(Antwerpen)

Glosse, d.h. Randbemerkung, ist dieser Text nicht nur wegen seines Streiflichtcharakters, sondern auch, weil er sich einem im Literaturkanon marginalisierten Genre nähert, der sog. Phantastik, nach deren Entwicklung und Verhältnis zu den großen zentralen Unternehmungen der Literatur nach 1945 er gewissermaßen vom Rand her fragt.

I. Literarhistorischer Abriß der deutschsprachigen Phantastik

Die klassische Phantastische Literatur besteht vom 18. bis zum 20. Jahrhundert in einer innertextuellen Kontroverse zweier Wissenssysteme: eines empirisch-materialistischen Diskurses, der die Doktrin einer 'naturwissenschaftlichen Natürlichkeit' des zivilisierten Alltags verteidigt, und eines zweiten, der auf der Basis des alten Volksglaubens und seiner Bestiarien eine aus dem Off des ersten Diskurses skandalhaft hervorbrechende Übernatürlichkeit behauptet - Gespenster, Doppelgänger, Teufel, Werwölfe, zweites Gesicht usw.¹

Tzvetan Todorov, von dem diese These einer strukturalen Ambiguität als Wesensmerkmal der Phantastik stammt, behauptet auch deren Ende im 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Psychoanalyse.² Man kann jedenfalls sagen, daß im deutschsprachigen Raum die Entwicklung der Phantastischen Literatur in drei Phasen abläuft:³

¹ Zur Theorie der Phantastik vgl. das Standardwerk von Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. - München 1972 bzw. Frankfurt/M. 1992, insbes. S. 25-43. Siehe auch Penning, Dieter: Die Ordnung in der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. - In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hg. von Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer. Darmstadt 1980, S. 34-51, insbes. S. 35f.

² Todorov, a.a.O., S. 143.

³ vgl. Freund, Winfried: Von der Aggression zur Angst. Zur Entwicklung der phantastischen Novellistik in Deutschland. - In: Phaicon 3 (1978). S. 9-31. Ruthner, Clemens: Unheimliche Wiederkehr. Interpretationen zu den gespenstischen Romanfiguren bei Ewers, meyrink, Soyka, Spunda und Strobl. - Meitingen 1993 (= Studien zur phantastischen Literatur, Bd. 10), S. 18ff.

Phantastische Literatur in der oben umrissenen Bedeutung entwickelt sich im Gefolge der Aufklärung, anknüpfend an einen der zentralen Punkte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, das Erhabene.⁴ In England entsteht die Gothic Novel mit Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764)⁵ und beeinflusst den Ritter- und Gespensterroman in Deutschland.⁶ Es folgt die Schwarze Romantik mit ihren sattsam bekannten Erzählungen. Auffallend ist die zunehmende Internalisierung der Bedrohung: An die Stelle eines von außen hereinbrechenden unheimlichen Widersachers rückt immer mehr die innere Abgründigkeit des Protagonisten und seiner Biographie, die Zweifelhaftigkeit aller positiven Aussagen darüber und ein Anheimgegebensein an den Wahn, wie z.B. in E.T.A. Hoffmanns richtungsweisender Erzählung *Der Sandmann* (1816).⁷

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts kann man beobachten, wie das Genre im deutschsprachigen Raum epigonal austrocknet bzw. nach W. Freund "unzeitgemäß" wird.⁸ Novellistische Endausläufer der 1. Welle phantastischer Literatur wären demnach *Die schwarze Spinne* von J. Gotthelf (1842), *Am Kamin* (1857) und *Bulemanns Haus* (1862) von Th. Storm, weiters einige Texte von Fr. Gerstäcker u.a. Im Fin de siècle kommt es dann im Zuge der Dekadenzliteratur und einer Neurezeption E.T.A. Hoffmanns, unter Einfluß der anglophonen, französischen und russischen Literatur und der bildenden Künste zu einer großangelegten Renaissance der phantastischen Literatur im deutschsprachigen Raum, die bis in die Jahre um 1930 andauert.⁹

Für diese zweite Welle phantastischen Erzählens stellte der psychologische Materialismus des Realismus und der daran anschließenden Strömungen die narrativen Instrumentarien bereit. Der Diskurs dieser Texte wurde weiters vom spiritistischen Boom und von zeitgenössischer Tiefenpsychologie, vom apokalyptischen Bildinventar rund

⁴ vgl. Klein, Jürgen: Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen. - Darmstadt 1975 (Impulse der Forschung. Bd. 20).

⁵ Die angegebenen Jahreszahlen beziehen sich auf das Datum der Erstausgaben.

⁶ vgl. Rommel, Otto: Rationalistische Dämonie. Die Geister-Romane des ausgehenden 18. Jahrhunderts. - In: DVLG 17 (1939), S. 183-220. Langhans, Garleff Zacharias: Der unheimliche Roman um 1800. - Bonn 1968 (Diss. masch.), S. 11f. Frhr. von Stackelberg, Lorenz: Die deutsche Gespenstergeschichte in der Zeit der Spätaufklärung und der Romantik (1787-1820). - München 1982 (Diss. masch.).

⁷ vgl. Freund 1978, a.a.O., S. 21.

⁸ Freund 1978, a.a.O., S. 9, vgl. S. 26.

⁹ Zu dieser Epoche vgl. Ruthner, a.a.O., S. 18ff.; Fischer, Jens Malte: Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus. - In: Phaicon 3 (1978). S. 93-130.; Cersowsky, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der 'schwarzen Romantik' insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. - München 1983.; Gupta, Niteen: Deutschsprachige Phantastik 1900-1933. Studien und Materialien zu einer literarischen Tendenz unter besonderer Berücksichtigung Österreichs. - Essen 1992; Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition Denkgeschichtlicher Kontext Strukturen. - München 1991.

um den 1. Weltkrieg (z.B. im Expressionismus), von Themen kultureller Auseinandersetzung (z.B. politische Macht oder Sexualität), und schließlich von der überlieferten Phantastik der 1. Welle geprägt. So ist zunächst ein neuromantisches Remake von alt-hergebrachten Stoffen zu beobachten, dann im zweiten Schritt die politische Allegorisierung bzw. subjektivistische Spiritualisierung in den Romanen, die emphatische Rettungsutopien oder den Untergangshorror von Ich und Staat darstellen. (Der heutige Literaturkanon erinnert noch in diesem Zusammenhang die Namen von Gustav Meyrink [1868-1932] und Alfred Kubin [1877-1959].)

Der Wendepunkt der skizzierten Entwicklung - dies ist poetologisch und nicht chronologisch zu verstehen - ist mit Franz Kafka erreicht. In seiner Erzählung *Die Verwandlung* (1915) etwa stehen die natürliche und die übernatürliche Welt nicht mehr in Diskrepanz zueinander, sondern haben sich gegenseitig für den menschlichen Verstand undurchdringlich durchdrungen. Existentielle Bedrohung verwebt sich mit Abscheu und einer alltäglichen Fremdheit.

In der 2. Hälfte der zwanziger Jahre ist ein Abflauen der phantastischen Produktion - wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem Publikumsgeschmack - zu beobachten. Definitiv beendet wird die phantastische Konjunktur auf dem Buchmarkt, die wohl einige hundert Seiten Bibliographie füllen würde, durch die nationalsozialistische Kulturpolitik. Diese akzeptierte Phantastik eher nur in Märchen- oder Sagenform als Ausgeburt deutschen Volksgeistes.¹⁰ Es war das Ende der 2. Phase Phantastischer Literatur auch insofern, als viele Autoren aus rassistischen und politischen Gründen verfolgt, vertrieben, getötet, zum Verstummen gebracht wurden - in diese Kategorie fallen etwa die Österreicher Leo Perutz (1882-1957) und Otto Soyka (1882-1955); zum anderen aber auch, weil einige Autoren sich mehr oder weniger opportunistisch den Nazis anschlossen wie z.B. der Deutsche Hanns Heinz Ewers (1871-1943) und die Österreicher Karl Hans Strobl (1877-1946) und Franz Spunda (1890-1963).

Nach der Zäsur des 2. Weltkriegs fristet Phantastische Literatur eine eher diskrete Existenz im Hintergrund der großen Literaturbewegungen und wird auch im deutschsprachigen Bereich weitgehend von der Science Fiction überholt; eine kontinuierliche Entwicklung wie im anglophonen Raum (mit Zeitgenossen wie Stephen King und dem

¹⁰ Zeugnis dafür ist die Dissertation von Welzig, Franz: *Die phantastischen Romane und Erzählungen in der deutschen Literatur von 1900 bis zur Gegenwart.* - Wien 1941 (Diss. masch.).

Horrorfilm als Erben der Literatur) weist sie nicht auf. An diesem Punkt tritt nun H.C. Artmann mit den phantastischen Texten seines Oeuvres auf den Plan.

II. H. C. Artmanns Phantastik

Ein Gemeinplatz der Artmannforschung ist das Interesse des Österreichers an Konsumliteratur und ihren Mythen,¹¹ zumal an der Phantastik, der er - neben seinen Übersetzungen des amerikanischen Kultautors Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) - auch selbst diverse An-Spielungen und eigene Texte, unter ihnen *Dracula Dracula* (1966) und *tök ph'rong süleŋ* (1967) beigesteuert hat:¹²

Der eine ein Text, der den Beginn von Bram Stokers berühmten *Dracula*-Roman (1897) wie etlicher Vampirfilme wiederaufnimmt: John Adderly Bancroft fährt mit seiner Verlobten Edwarda zu Graf Dracula nach Transsylvanien, wo sie Zeugen und Opfer mehrerer vampiristischer Vorfälle werden. Der andere Text folgt dem Muster der exotistischen Reise- und Abenteuerromane¹³ und erzählt die Jagd mehrerer Personen nach einem Werwolf in Indien. Das Bindeglied zwischen den beiden Prosastücken ist Artmanns beliebte Figurenmaske Bancroft¹⁴, der am Ende von *Dracula Dracula* nach Indien, also buchstäblich von einem Text in den nächsten reist.

In den 25 bzw. 26 Abschnitten der beiden "exemplarische[n] Kurzromane"¹⁵ reduziert¹⁶ Artmann spielerisch¹⁷ in "Drehbuchmanier" (in der die Horrorfilmtradition

¹¹ vgl. Beutner, Eduard: "Das Monster schwamm einen ausgezeichneten Stil". Trivialmythen bei H.C. Artmann am Beispiel "Frankenstein in Sussex". - In: Pose, Possen und Poesie. Zum Werk Hans Carl Artmanns. Hg. von Josef Donnenberg. Stuttgart, S. 99-123, insbes. S. 101ff., 114, 116; Schneider, Hellmut: Aufgelesen. Zum trivialen Prinzip von H.C. Artmanns Prosa. - Wien 1986 (Diss. masch.), insbes. S. 118.; Drews, Jörg: Der churfürstliche Sylbenstecher. 6 Annäherungen an H.C. Artmann. - In: Süddeutsche Zeitung vom 21.6.1980; Widmer, Urs: H.C. Artmann zum 60. Geb. - In: Die Presse vom 13./14.6.1981, Literaricum.; Wendelin Schmidt-Dengler spricht von einer "Trivialisierung des Poetischen und Poetisierung des Trivialen (W.S.-D.: Kunst und Koketterie. - In: Die Furche vom 9.1.1971).

¹² Ich zitiere diese Texte im folgenden unter der Sigle GR II nach der Ausgabe: Artmann, H.C.: Die Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa. - Hg. von Klaus Reichert. 3 Bde. Salzburg, Wien 1979, Bd. II, S. 163-175 (**Dracula Dracula**) bzw. S. 225-250 (**tök ph'rong süleŋ**).

¹³ vgl. Thomsen, Christian W. und Brandstetter, Gabrielle: Die holden Jungfrauen, urigen Monstren und reisenden Gentlemen des Hans Carl Artmann. Zur Phantastik in seinem Werk. - In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hg. von Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer. Darmstadt 1980, S. 333-352, hier S. 338f.

¹⁴ vgl. Beutner, a.a.O., S. 105. Schneider, a.a.O., S. 218ff.

¹⁵ Beutner, a.a.O., S. 103.

¹⁶ Zur Reduktion bzw. Fragmentierung als poetischem bzw. parodistischem Verfahren bei Artmann vgl.: Freund, Winfried: Der entzauberte Vampir. Zur parodistischen Rezeption des Grafen Dracula bei Hans Carl Artmann und Herbert Rosendorfer. - In: Rezeptionspragmatik. Hg. von Gerhard Köpf. Beiträge zur Praxis des Lesens. München 1981 (UTB 1026), S. 131-148, hier S. 137.; Reichert, Klaus: Poetik des Einfalls. Zur Prosa H.C. Artmanns. - In: GR III, a.a.O., S. 471-505, hier S. 481. Schneider, a.a.O., S. 33, 66, 87.

¹⁷ Beutner, a.a.O., S. 105, 109, 116. Freund, a.a.O., S. 140. Thomsen / Fischer, a.a.O., S. 337, 341, 345f., 351.

bereits mitzitiert wird)¹⁸ die aufgegriffenen Genres auf typische Begebenheiten und läßt Schablonierungen der Trivalliteratur versatzstückhaft aufeinander auflaufen¹⁹. Mehrere Interpreten haben dieses Verfahren als parodistisch ausgewiesen.²⁰ Artmann, so Freund, lasse "kaum eine Gelegenheit aus, auf das Alte und Anachronistische der gesamten Überlieferung hinzudeuten",²¹ und der "vampirische Triumph" am Schluß von *Dracula Dracula* verweise "eindringlich auf die Anfälligkeit des modernen Menschen für triviale Mythisierungen seiner existentiellen Situation".²² - Vieles an diesen Parodiethesen wirkt plausibel, obwohl dahingestellt bleiben muß, ob speziell Freunds 68erhafte Interpretation auf den an literarischer Gesellschaftskritik eher desinteressierten²³ Artmann wirklich zutrifft.²⁴

Wesentlich erscheint mir eines: In beiden Fällen unterschlägt der Erzähler die Pointe. In Abschnitt XXV von *Dracula Dracula* lauert die vampirisierte Edwarda ihrem Verlobten auf, dann folgen zwei Auslassungspunkte.²⁵ Die implizite Frage aber, ob ihr Bancroft ins untote Dasein nachgefolgt ist, wird nur durch eine lakonische Liste am Schluß des Textes beantwortet, die den Titel trägt "Versammlung der hauptsächlichsten dracula aus dem geschlecht der linken nosferatu" und den Namen des Helden inkludiert.²⁶ In *tök ph'rong süleŋ* bleibt die Frage, ob der Werwolf tatsächlich der sinistre Ausländer²⁷ fürst ali mirza ist, überhaupt unbeantwortet, wodurch die Jagd nach dem Ungeheuer ihr Ziel nicht erreicht, und der Text so endet, wie er begonnen hat - mit der Einreise eines Lykanthropologen in Indien.²⁸

Artmanns poetisches Verfahren mit Vampir- und Werwolf-Klischees, die fragmenthaft neu gruppiert und durch die launige Zusammenbringung heterogener²⁹

18 Thomsen / Brandstetter, a.a.O., S. 335. Vgl. Freund, a.a.O., S. 137. Beutner, a.a.O., S. 103, 107. Reichert, a.a.O., S. 494. Schneider, a.a.O., S. 136, 235ff. (Schneider, S. 129ff., weist auch auf die von HCA aufgegriffenen Comix-Verfahren hin.)

19 vgl. Schneider, a.a.O., S. 119, 158, 172, 185, 205. Thomsen / Brandstetter, a.a.O., S. 335f. Reichert, a.a.O., S. 482, 493.

20 Beutner, a.a.O., S. 109f. Freund, a.a.O., S. 136ff. Thomsen / Brandstetter 1980, S. 338f., 351.

21 Freund, a.a.O., S. 140. Vgl. Thomsen / Brandstetter a.a.O., S. 351.

22 Freund, ebd..

23 vgl. Beutner, a.a.O., S. 104, 106, 111, 118.

24 vgl. Beutner, a.a.O., S. 111f.

25 GR II, S. 174.

26 GR II, S. 175.

27 Die Überzeichnung der Generation von Feindbildern in der Trivalliteratur nach dem in-group/outgroup-Mechanismus ist ein beliebtes Verfahren bei Artmann (Vgl. Schneider, a.a.O., S. 180).

28 vgl. GR II, S. 227, 249f.

29 vgl. Thomsen / Brandstetter 1980, S. 336, 344, 341: "Heiter-Absurdes mischt sich da mit lustvoll-Grausamen, skurril-Verspieltes mit poetisch-Imaginativem, und alles miteinander wird eingefangen in wort- und bildschöpferischer Plastizität." Vgl. Reichert, a.a.O., S. 493.

Elemente konterkariert werden, ist ein Spiel mit Lücken (Unbestimmtheitsstellen, wie sie erzähltheoretisch seit Ingarden heißen) und ihrer Füllung,³⁰ wobei hier nicht irgendwelche Marginalien der Imagination des Lesers überlassen werden, sondern der narrative Fluchtpunkt der Texte.

Dieser Fragmentcharakter kann zweifach interpretiert werden: Zum einen als Spiel mit dem eingeschworenen Leser, dessen Mitarbeit eingefordert wird und dem der Text zu diesem Zweck nicht als Doktrin, sondern als möglichst offener "Spiel-Raum"³¹ zur freien Verfügung gestellt wird; als "Vollzugsperson"³² kann er die Muster der Trivallliteratur aus dem kollektiven Gedächtnis heraus komplettieren oder kreativ gegen den Strich lesen und selbstständig ergänzen.³³ Es wird somit versucht, einer Lust am Text auf der Produktionsseite, die keinesfalls auf Trivallliteraturkritik zu verengen ist, auf den Leser, d.h. auf die Rezeptionsseite zu übertragen.

Zum anderen läßt sich aus diesen Texten Artmanns metaliterarisches Kennertum, ja Liebhaberei der Künstlichkeit³⁴ von Phantastik herauslesen, die auch die profunde Problematik versteht, der sich das Genre angesichts seiner Geschichte und Schablonierung ausgesetzt sieht: Eine Problematik, die besonders darin besteht, daß Phantastische Literatur ihre Annäherung an das Andere, Übernatürliche als das immer Neue nur enigmatisch schafft - dazu dient ihre von Todorov konstatierte Ambiguität. In dem Moment aber, wo das Andere, Wunderbare, Rätselhafte sprachlich eingeholt, erklärt oder gar wiederholt wird, wird es dadurch seines Anders-Seins beraubt, rationalisiert, trivialisiert.³⁵

In der phantastischen Literatur wird deshalb an diesem neuralgischen Punkt vom Erzähler oft ein Unsagbarkeitstopos eingesetzt, wie z.B. in Lovecrafts *The Call of Cthulhu* (1928): "Das Ding kann unmöglich beschrieben werden - es gibt keine Spra-

³⁰ vgl. Schneider, a.a.O., S. 33, 39, 66. Reichert, a.a.O., S. S. 481.

³¹ Beutner, a.a.O., S. 103.

³² Schneider, a.a.O., S. 66.

³³ vgl. Schneider, a.a.O., S. 66, 79f., 87f. Thomsen / Brandstetter, a.a.O., S. 336, 338, 350.

³⁴ Die traditionelle Phantastik versucht mittels ihres einen Leitdiskurses, des psychologischen Materialismus, Authentizität und Referentialität zu suggerieren und ihren eigenen Artefaktcharakter zu verschleiern.

³⁵ Peter Babisch hat Artmanns Zielrichtung ins Averbale bzw. alogisch Rätselhafte anhand von dessen Verfahren aufgezeigt, durch Auslassungspunkte über die Satzgrenze hinaus ins Ungesagte bzw. Unsagbare vorzustoßen (Babisch, Peter: H.C. Artmann. Ein Versuch über die literarische Alogik. - Wien 1978, 84ff., insbes. S. 89).

che für solche Abgründe brüllenden, unvorstellbaren Irrsinns, für diese Verneinung von Materie, kosmischer Gültigkeit und Ordnung."³⁶

Diese katastrophalen Annäherungen an das Andere, wie sie z.B. der *Sandmann* oder Maupassants *Horla* (1886/87) vorgegeben hatte, waren in den sechziger Jahren in jener Form offensichtlich nicht mehr möglich, außer in der extratextuellen Imagination oder Reminiszenz des Lesers. So sind H.C. Artmanns Texte hinter ihrem parodistischen Humor auch als Epitaphe, Gedenk-Inschriften einer klassischen Phantastik zu lesen. An die Stelle der Ambiguität zwischen Materialismus und Irrationalität tritt eine poetische Polyvalenz³⁷; mit dieser Vieldeutigkeit werden jetzt die Trümmer einer trivialisierten Phantastik aufgeladen und in ihr spurenhafte das ferne Andere spürbar³⁸ - Parodie als das Bewußtsein eines Verlustes.

III. Thesen zur österreichischen Phantastik nach 1945

In dem Land, wo 1976 eine Anthologie mit dem Titel *Phantastisches Österreich* erscheint,³⁹ lassen sich vorläufig mehrere Trends feststellen:

Da ist zunächst einmal eine manieristisch-skurille Phantastik in der Herzmannovsky-Orlando-Nachfolge mit Herbert Rosendorfer und auch H.C. Artmann, die mehr an einer spielerischen Poetisierung bzw. an der satirischen Qualität des Repertoires interessiert ist als an dessen reiner Phantastizität.

Damit verwandt ist ein mythologisch-magischer Realismus (beeinflusst vom Lateinamerikaner Gabriel Garcia Marquez) wie in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988), wo in den trostlosen Alltag von Tomi sich mythisch-übernatürliche Metamorphosen integrieren.

Weiters eine grotesk bis surreale Literatur in der Nachfolge einiger Kafka-Texte wie die *Spiegelgeschichte* von Ilse Aichinger (1952) und *Die Falle* von Erich Fried, Erzählungen voller existentieller Schrecken, die in oben genannter Anthologie enthalten sind.

³⁶ Lovecraft, H.P.: Cthulhu Ruf. - In: Cthulhu. Geistergeschichten. Deutsch von H.C. Artmann. 4. Aufl. Frankfurt/M. 1977 (st 29; Phantast. Bibliothek. Bd.19), S. 193-239, zit. 235f.

³⁷ vgl. Schneider, a.a.O., S. 158, 185.

³⁸ So sehen Thomsen / Brandstetter in Artmanns "Die Jagd nach Dr. U." (1977) die "letzte Station einer Phantastik, die auf ihrer mit Masken jonglierenden Jagd nach der Identität auf die vielleicht phantastischste Entdeckung stößt, auf das Nichts" (a.a.O., S. 352).

³⁹ *Phantastisches Österreich*. Eingeleitet und hg. von Jean Gyory. - Wien, Hamburg 1976.

Schließlich gibt es auch österreichische Anläufe zur Science Fiction, denen Marlen Haushofers Roman *Die Wand* (1963) zugerechnet werden kann.

Man müßte vielleicht einmal genauer das Verhältnis von Phantastik und Moderne reflektieren. Die klassische europäische Phantastik operierte mit einer konventionellen Sprache, die virtuos gleichsam als farbloses Medium der Erzählung gebraucht wird, ohne je selbst ganz ins Zentrum der Problematisierung zu rücken - das ist gewissermaßen die Existenzzüge phantastischer Rede, die ihren Artefaktcharakter oft verschleiert, außer in einigen Texten der Romantik. So kann man zumindest für das frühe 20. Jahrhundert die These aufstellen, daß sich Phantastik und Moderne weitgehend als Parallelverfahren wechselseitig ausschließen: daß die Ambiguität der Phantastik eine suspendierte Moderne sei und Moderne auch eine suspendierte Phantastik. Bei Artmann findet eine finale Durchdringung statt, die die letzte Möglichkeit traditionell-phantastischen Schreibens und damit seine *clôture* darstellt.

Das Krisenbewußtsein, daß sich im Boom der Phantastischen Literatur zur Zeit des aufgeklärten Absolutismus, der Französischen Revolution, der napoleonischen Kriege und zum zweiten Mal um den 1. Weltkrieg herum ausdrückt, kanalisiert sich offensichtlich nach der Katastrophe des 2. Weltkriegs meist in anderer Form. Die Schrecken eines Jenseits haben sich offensichtlich angesichts der Schrecken des Diesseits (Stichwort: Holocaust) im großen und ganzen überlebt.

IV. Thomas Bernhards Parallelaktion zur Phantastik

Eine Illustration, daß Phantastik und eine im weiten Sinne modernistische Literatur parallel zueinander funktionieren, wäre vielleicht mit dem Oeuvre Th. Bernhards aufzusuchen.

Der junge Mann war fast sicher, daß viele Leute, die noch schlimmer aussähen als die abstoßendsten Gestalten, die sich auf die Straße wagten, irgendwo hinter Schloß und Riegel versteckt würden. Man könne manchmal die absonderlichsten Geräusche hören. Die baufälligen Hütten [...] auf der Nordseite des Flusses seien angeblich durch unterirdische Gänge miteinander verbunden und stellten förmlich eine Brutstätte für nie gesehene Abnormitäten dar. Welche Art fremdländisches Blut - wenn überhaupt - in den Adern dieser Wesen flösse, könne man unmöglich sagen.

Manchmal versteckten sie einige der widerwärtigsten Exemplare, wenn Regierungsbeamte [...] in die Stadt kämen.⁴⁰

Dieses Zitat, dem man ohne weiteres eine Bernhard'sche Provenienz zutrauen würde - Vergleichsstellen gäbe es genug⁴¹ -, stammt aus Lovecrafts *The Shadow over Innsmouth* (1936). Es macht Parallelen deutlich, die vor allem im Stilmittel der (Negativ-) Hyperbel liegen, die - zusammen mit dem Tod als zentralem Thema - als einer der rhetorischen Motoren sowohl den phantastischen Diskurs⁴² als auch die Tiradentechnik Thomas Bernhards⁴³ in Bewegung setzt.

Aber auch die Themen Bernhards und Lovecrafts sind in manchen Punkten erstaunlich ähnlich: das Grauen einer hinterwäldlerischen Provinz und ihrer Vergangenheit, lebensfeindliche Atmosphäre, negative Theologie⁴⁴, Isolation, Verfall, mit monomanischen Sonderlingen hier und dort. In der Unbehagen evozierenden Darstellung menschenfeindlicher Räume⁴⁵ nähert sich Bernhard an die Techniken der Phantastik an. Die fürchterliche Fremdheit kommt bei Lovecraft allerdings aus einer doppelten Quelle: aus dem All bzw. der Vergangenheit, aus blasphemischen Kulte und außerirdisch-übernatürlichen Wesen, die zumeist mit einer degenerierten Population und/oder besessenen Einzelgängern erzählerisch zusammengebracht werden.

Bernhard braucht hingegen keine phantastischen Filter für seine Zivilisationskritik. Das Furchtbare spielt sich bei ihm in einer puren Immanenz ab und besteht zu einem erheblichen Teil in einer monströs perspektivierten österreichischen Zeitgeschichte, die ohne transzendente Monstren auskommt. So terrorisiert ein alternder Be-

⁴⁰ Lovecraft, H.P.: Schatten über Innsmouth. - In: Der Fall Charles Dexter Ward. Zwei Horrorgeschichten. deutsch von Rudolf Hermstein. 2.Aufl. Frankfurt/M. 1978 (st 391, Phantast. Bibl. Bd.8), S. 159-237.

⁴¹ Z.B. in: Bernhard, Thomas: Frost. Frankfurt/M. 1972 (st 47), S. 69: "Die ganze Gegend sei 'aufgeweicht von ihren Krankheiten'. Es sei ein Tal, in dem die Fäulnis eine Sprache für Schwerhörige spreche: was sonst oder anderswo lange Zeit bis kurz vor seinem Tode versteckt bleibe, kenne hier eine solche Rücksicht nicht: 'die Leute haben ihre Tuberkulose auf ihrer Stirn. Außen tragen sie sie, schamlos, so daß sie der Gletscherwind aufwühlen kann wie einen Haufen Laub.'"

⁴² vgl. Todorov, a.a.O., S. 52, 70f. - Der phantastische Diskurs als "Verlängerung der rhetorischen Figur" (ebd., S. 70.) übersetzt gewissermaßen hyperbolische Metaphern und hypothetische Superlative der Alltagssprache in ihren Buchstabensinn: so entstehen z.B. Zwerge und Riesen.

⁴³ vgl. dazu etwa Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben. Zu Bernhards Sprache der Ausschließlichkeit. - In: ders.: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. 2.Aufl. Wien 1989, S. 7-12, insbes. S. 7ff.

⁴⁴ vgl. dazu Schmidt-Dengler, Wendelin: "Analogia entis" oder das "Schweigen unendlicher Räume"? Die positive Theologie Doderers und die negative Bernhards. - In: ders.: Der Übertreibungskünstler, a.a.O., S. 13-25, insbes. S. 21ff.

⁴⁵ vgl. dazu Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. - Tübingen 1990, S. 68-119. Ich erinnere auch an das Motto des Romans »Verstörung«: "Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mich schauern" (Pascal, *Pensée* 206), das eine Verbindung zwischen Bernhard und der Phantastik über eine Ästhetik des Erhabenen denkbar erscheinen läßt.)

sessener seine behinderte Frau mit obstrusen Gehörexperimenten im unwirtlichen Ambiente eines aufgelassenen Kalkwerks, ohne daß Bernhards gleichnamiger Roman deshalb eine Gothic Novel wäre.

Mit dem Phantastikgenre zeigen sich Texte wie diese aber verbunden durch eine narrativ überspannte und nur scheinbar realitätskongruente Kunstwelt, durch die Wirkungsästhetik der Irritation,⁴⁶ die den Leser in eine ähnlich schauernd bodenlose Position versetzt wie jene Lovecrafts. Einzuräumen ist allerdings, daß Lovecraft (von der Dramaturgie seiner Hyperbeln einmal abgesehen) mit vergleichsweise konventionellen narrativen Mitteln auskommt und generell nicht über jene diffizilen Konstruktionen Bernhards wie etwa eine bis aufs Äußerste angespannte indirekte Rede verfügt - was die obige These über eine sich wechselseitig ausschließende Parallelität der Unternehmungen von Phantastik und Moderne stützt.

Rüdiger Görner hat die These einer "österreichischen Hyperbelkultur" formuliert, unter die er Bernhard, aber auch die spielerische Poesie Artmanns subsumiert;⁴⁷ damit ist auch die Bogenbewegung charakterisiert, die der vorliegende Aufsatz beschrieben hat. In der Hyperbel und ähnlicher Wort-Magie berühren sich Phantastik und Moderne in Österreich nach 1945, wobei ich auch auf die Unterschiede hingewiesen habe.

Vielleicht erscheint es provokant, gerade Thomas Bernhard aus diesem unerwarteten Blickwinkel zu betrachten; aber vielleicht liefert die Anregung, sich den zentralen Texten von eher marginalisierten her zu nähern, fruchtbare neue Ansatzpunkte, die eines belegen: daß die angeblich so marginale Poetik der Phantastik durchaus in ein Gesamtsystem von Literatur integriert ist, auf eine Weise, die nicht auf das Verhältnis von 'hoher' und 'trivialer' Literatur zu reduzieren ist. Wir werden noch weitere analytische Anstrengungen unternehmen müssen, um herauszufinden, was es eigentlich ist, das die österreichische Literatur nach 1945 im Gegensatz zur Vor- und Zwischenkriegszeit dazu bewegt, sich eher für die modernistische Zersplitterung und Erneuerung als für phantastische Verdunklungsverfahren zu entscheiden.

Anhand des Beispiels von Ilse Aichinger und Barbara Frischmuth wäre dann auch die These über das Verhältnis von Phantastik und Moderne einer genaueren kritischen Prüfung zu unterziehen. Hier könnte man aufzeigen, wie eine surreale Literatur wohl

⁴⁶ Schmidt-Dengler, Wendelin: Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards. - In: ders.: *Der Übertreibungskünstler*, a.a.O., S. 107-112, hier S. 107ff.

⁴⁷ Görner, Rüdiger: *Wahnsinn Österreich, hast du Methode? "Republik der Maulhelden": Zur Kunst der Übertreibung in einem Kleintaat*. - In: *Die Presse* v. 21.3.1992, Spectrum, S. I-II.

phantastische Elemente aufgreift, sie aber insofern absorbiert, als sie sie zu psychischen Symbolen macht. Dieses Interesse an den Facetten menschlicher Existenz sucht das Andere nicht mehr im Jenseits, sondern im Diesseits eines labyrinthischen Bewußtseinsstromes und seiner Traumlogik.

Vom "bioadapter" zu "Puterweck"

Anmerkungen zu Oswald Wieners zweitem Roman

"Nicht schon wieder...!"

Daniela Bartens
(Graz)

Ich möchte mit den Worten eines anderen, aber in meinem Sinn beginnen.

Ich betrachte Wieners Haltung als die Herausforderung für die Kunst der Gegenwart, zu der ich doch auch die Dichtung zähle - aber: eine andere fordere, als sie von den Altvordern in den Universitäten interpretiert, von den Kulturseiten der Zeitungen und Journale forciert und schließlich von, wenn auch ihrem Rang nach bedeutenden, Autoren wie Handke und Scharang in Form einer mystifizierenden oder realistischen Abbildungsbesessenheit (hinsichtlich einer ordnungsstiftenden oder widerspiegelnden Sprachgläubigkeit) praktiziert wird. Bei Handke spricht die Sprache des Seins, der Dauer; bei Scharang die des gesellschaftlichen Erziehers wider das Individuelle, wider das ästhetisch Formalisierte, für das dialektisch Naive. Diese Antwort auf: "Wer spricht?" darf nicht genügen.¹

Der hier mit seiner Frage zu einem anderen gegangen ist, "um die seine aufzusuchen"², ist selbst Autor, Germanist und Philosoph. Welche Antworten kann er bei Oswald Wiener finden?

"Wer spricht?" - so der Titel eines Hubert Fichte gewidmeten Textes von Oswald Wiener³ - ist die polemische Entgegnung auf den bei Foucault zitierten Beckettsatz "Wen kümmert's, wer spricht?"⁴. Es ist die Frage nach diesem "Wer" (in seiner Funktion als Sprechproduzent), also auch - aber nicht nur - die Frage nach der Autorschaft. "Wer spricht?" lenkt die Aufmerksamkeit von ihrer modischen Konzentration auf die Texte, das Reich der Zeichen, zurück auf jenen Mechanismus, der die Zeichenketten

¹ Schmatz, Ferdinand: Georg Christoph Lichtenberg: "Es denkt". Oswald Wiener: "Wer spricht?". - In: Wespennest 66. 1987, S. 61.

² Celan, Paul: Büchner-Preis-Rede 1960. - In: Büchner-Preis-Reden 1951-1971. Stuttgart: Reclam 1972. (= Reclam U.-B. 9332), S. 93.

³ Wiener, Oswald: Wer spricht? - In: Schreibheft 25. 1985, S. 108-111

⁴ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? - In: M.F.: Schriften zur Literatur. Frankfurt/M.: Fischer 1988. (= Fischer Wissenschaft 7405), S. 31.

generiert und interpretiert. Daß ich hier zögere, von Individuum oder Subjekt zu sprechen, wird aus dem folgenden verständlich. "Diese Programm gewordene Extroversion; diese Philosophien der Bilder und der Texte, der 'Information' und der 'Simulation'... diese europäischen Tiefsinn plusternde Mc Luhansche Oberflächlichkeit"⁵ sieht Wiener begründet in jenen Bedeutungstheorien, die Bedeutung als eine Eigenschaft der Zeichen und ihres Gebrauchs interpretieren: "d. Zunge: Witties Denkor gan."⁶

Wiener selbst hatte in den Sechzigerjahren unter dem Einfluß Wittgensteins einen fundamentalen Zusammenhang von Sprache und Denken angenommen. Wittgensteins "Philosophische Untersuchungen" und deren Betonung der sozialen Vermitteltheit von Bedeutung ließen Sprache als den Einzelnen determinierendes und auf den gesellschaftlichen Status quo reduzierendes Machtmittel erscheinen. Wollte das Individuum seine Autonomie behaupten, so boten sich Sprachkritik im Sinne Fritz Mauthners oder "der aufstand gegen die sprache" als "aufstand gegen die gesellschaft"⁷ als mögliche Auswege an. "machen wir eine ganz neue sprache, dann haben wir eine feinprima funkelneue welt nichtwahr."⁸ Literatur als Austragungsort des Aufstands gegen Sprache wurde Reservat des Humanen, das Anschreiben gegen die eigenen Mittel zu einem heroischen Rettungsakt für die bedrohte Freiheit des Individuums. Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman* gibt Zeugnis von diesem Versuch, das Unsagbare dennoch zu sagen, sprachlich die Grenzen der Sprache zu überschreiten, Zeugnis auch vom notwendigen Scheitern dieses Versuchs- denn die "Aporien der Avantgarde" sind unaufhebbar. Die Hoffnung eines Umschlags von Kunst in revolutionäre Lebenspraxis wird zunichte, wo selbst Sprachzertrümmerung wieder positiven und somit affirmativen Sinn erzeugt. "der neunmalweise leser hat wenig schwierigkeit zusammenhang zu erfinden - er tut dies auf eigene rechnung."⁹

Wenn jedoch aus Unsinn wieder Sinn entsteht, so kann die Sinnstiftung nicht in den Zeichen selbst, sondern nur im verstehenden Mechanismus angesiedelt werden. Diese Erkenntnis aus einer im eigentlichen Sinn experimentellen literarischen Praxis

⁵ Pichler, Georg: Das Kreative selbst ist ein Mechanismus. Ein Gespräch mit Oswald Wiener. - In: manuskripte 113. 1991, S. 68.

⁶ Präkogler, Evo (Hg.): Nicht schon wieder...! Eine auf einer Floppy gefundene Datei. - München: Matthes & Seitz 1990, S. 111.

⁷ Wiener, Oswald: die verbesserung von mitteleuropa, roman. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969, S. CXLIV.

⁸ ebd. S. XXXVIII.

⁹ ebd. S. L.

führt bereits in der *verbesserung von mitteleuropa* zu einem Kippen von Wieners diesbezüglichen Vorstellungen. Die Konzeption des "bio-adapters", jenes "glücksanzugs", der, dem Menschen übergestülpt, ihm die Außenwelt als Funktion seines Bewußtseins simuliert, markiert einen doppelten Bruch in Wieners Denken. Der "ernstgemeinte... Versuch, das Seelische, die Ausnahmestellung des Menschen in der Natur, seine Freiheit, zu finden"¹⁰, mündet in die Einsicht, daß sich Freiheit nur im Noch-nicht oder Nicht-mehr-Verstehen zeigt. Da aber "verstehen nicht verhindert werden kann"¹¹ und sich zudem immer deutlicher gewisse "invarianten des menschlichen verstehens" als "invarianten der hardware"¹² herausstellen, führt dies zu der freiheits- und persönlichkeitsnegierenden Erkenntnis: "ich bin ein Mechanismus"¹³. Der "bio-adapter" als Programm der "befreiung von philosophie durch technik"¹⁴ trägt dem Rechnung.

Die Frage "Wer spricht?" als die bis heute für Wieners Denken zentrale Fragestellung hätte der Autor der Anfangskapitel der *verbesserung von mitteleuropa* wohl völlig anders beantwortet, als dies der spätere Wiener tut. War es zunächst das in seiner Autonomie bedrohte Subjekt, das gegen die "heilige dreifaltigkeit"¹⁵ von Sprache, Staat und Wirklichkeit revoltierte, um sich als "solus ipse" zu behaupten - wobei die Überdimensionierung dieses Ichs bereits auf dessen Gefährdung weist - so negiert der Wiener der 70er und 80er Jahre sogar noch die letzten traditionellen Refugien freier Persönlichkeit, indem er auch das Spirituelle und Schöpferische als Mechanismus entlarvt. Sein Individuum ist eines, das seine Inhalte weitgehend unabhängig von Sprache, also relativ autonom produziert, zugleich aber, und hier wird - wie bereits Ferdinand Schmatz betonte¹⁶ - jene Autonomie wieder aufgehoben, ist es ein völlig determiniertes, dessen mechanisches Verstehen potentiell als Maschine nachgebaut werden kann. Dennoch, und hier zitiere ich nochmals Ferdinand Schmatz: "die erkenntnis des menschen, ein automat zu sein, macht frei"¹⁷. Diese Freiheit des Künstlichen deu-

10 Wiener, Oswald: Notizen zum Konzept des Bio-Adapters (1988). - In: Maschinenmenschen. Katalog zur Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins in der Staatlichen Kunsthalle Berlin vom 17. Juni bis 23. Juli 1989. Berlin: NBK 1989, S. 85.

11 Wiener, Oswald: Wittgensteins Einfluß auf die "Wiener Gruppe". - In: die wiener gruppe. Hg. von der Walter-Buchebner-Gesellschaft. Wien-Köln-Graz: Böhlau 1987, S. 52.

12 ebd. S. 58.

13 Wiener, Notizen, a. a. O., S. 86.

14 Wiener, Verbesserung, a. a. O., S. CLXXV.

15 ebd. S. CXLII.

16 vgl. Schmatz, Ferdinand: über neue aufsätze oswald wieners. - In: die wiener gruppe, a. a. O., S. 135.

17 ebd.

tet sich bereits im Konzept des "bio-adapters" an und schafft die Verbindung zu Wieners späterem Werk.

Insofern *die verbesserung von mitteleuropa* ein Dokument für die geistige Entwicklung ihres Autors während des fünf Jahre dauernden Schreibprozesses darstellt, kann man Oswald Wiener zustimmen, wenn er von einem "Entwicklungsroman"¹⁸ spricht. Entwicklungsroman freilich in dem erweiterten Sinn einer Entwicklung, die nicht teleologisch auf die Rechtfertigung eines gegenwärtigen gesellschaftlichen Ist- oder Sollzustands aus der Perspektive eines in der Gegenwart gesicherten, rückblickenden Ich zuläuft, Entwicklung also nicht aus der Position des um das Ziel Wissenden, sondern Entwicklung als eine tendenziell unabgeschlossene Bewegung ohne vorher feststehendes Ziel. Kriterium, um von Entwicklung sprechen zu können, ist auch für Wiener ein Zugewinn an Erkenntnis. "Es ist wohl der Ehrgeiz jedes Autors, sich auf der Wachstumsspitze seiner Einsicht zu halten, genau dort also, wo er naiv zu werden droht. Diese sich in der Geschichte langsam verschiebende Grenze zu dokumentieren ist vielleicht Aufgabe der großen Literatur"¹⁹. Die Anforderung, sich auf der Wachstumsspitze seiner Einsicht zu halten, hat den offenen und fragmentarischen Charakter experimenteller Literatur zur Konsequenz. Wenn zu Beginn des Werks noch nicht feststeht, welche Resultate das Experiment zeitigen wird, und wenn Teilresultate sofort auf die Schreibpraxis rückwirken, dann ist das Autorbewußtsein selbst Subjekt und Objekt jenes Entwicklungsprozesses, und der Leser, will er am Experiment teilnehmen, muß die Entwicklung des Autors quasi am eigenen Leibe nachvollziehen. Damit gelingt einer so definierten Literatur zumindest vorübergehend die Aufhebung ihres Autonomiestatus, längerfristig entgeht freilich auch sie der Kanonisierung nicht.

Die verbesserung von mitteleuropa als Entwicklungsroman führt das Ich nicht stufenweise zur sozialen Integration, sondern betreibt sukzessive De-Sozialisation. Nicht die Vermittlung von Individuum und Gesellschaft, sondern der Ausstieg aus Wirklichkeit und Gesellschaft erscheinen als "vollständige... lösung aller weltprobleme"²⁰. Denn der "bio-adapter" als Membran hat die Aufgabe, den inserierten Menschen hermetisch von der Außenwelt abzuschließen. Als intelligente Maschine tastet er das eingeschlossene Individuum nach seinen Bedürfnissen ab und spiegelt das menschliche

¹⁸ Wiener, Notizen, a. a. O., S. 86.

¹⁹ Bonik, Manuel: Wenn ich erst weiß, wie ich ticke. Ein Gespräch mit dem Dichter Oswald Wiener. - In: Die Presse vom 12./13.10.1991.

²⁰ Wiener, Verbesserung, a. a. O., S. CLXXV.

Innen als simulierte Außenwelt nach dem Kriterium maximaler Glückhaftigkeit wieder ein. Dabei werden mit zunehmender "Adaption" alle in der Evolution herausgebildeten Hilfsmittel, die die Orientierung des Menschen in seiner Umwelt ermöglichen, ersetzt durch den konstanten Fluß elektronischer Information. Der "appendix A" der *verbesserung von mitteleuropa* endet mit dem unabgeschlossenen Satz: "möglicherweise sind wir alle".²¹

Konsequenterweise schließt genau hier Wieners zweiter Roman *Nicht schon wieder...* zwanzig Jahre später an. "Möglicherweise sind wir alle bereits im 'bio-adapter' eingeschlossen", böte sich als wahrscheinlichste Fortsetzung des in der "verbesserung" offengelassenen Satzes an. Was 1969 offen blieb - käme doch eine Fortführung des Satzes nicht der Verbesserung Mitteleuropas, sondern dessen Abschaffung und der Liquidierung des Humanen gleich - ist 1990 in einem zweiten Roman literarische Realität geworden.

Denken wir das Gedankenexperiment des "bio-adapters" weiter: Säßen wir tatsächlich in einem solchen Apparat und wollten uns über unsere Lage Klarheit verschaffen, so würden wir sehr schnell an Grenzen stoßen, denn nur ein außerhalb unseres Universums angesiedelter Beobachter könnte hier objektiv Klärung bringen. Selbst wenn wir gelegentlich durch Sinnestäuschungen oder Gedächtnisrübungen in Zweifel über die "Realität" unseres Wirklichkeitserlebnisses gerieten, verfügte der intelligente Adapter über Beschwichtigungsstrategien, wie zum Beispiel Ablenkung der Aufmerksamkeit, Diskussionen oder einen normativen Wirklichkeitsbegriff, der jede Abweichung als Krankheit definiert. Sollten wir uns trotz alledem weiterhin fragen: "aber habe wirklich ich mich getäuscht, oder hat die welt ihren irrtum blitzschnell repariert?"²², so sieht Wiener die Möglichkeit vor,

daß der adapter nach vervollständigung seiner informationen seinem inhalt den totalen eindruck einer wiederauferstehung beschert - komplett mit einer eindrucksvoll umständlichen sequenz des aus-der-maschine-kletterns, der begrüßung durch ein komitee der mit der adapter-beschickung betrauten wissenschaftler ... eventuell der versicherung durch dieselben, es habe sich um ein experiment von höchster wichtigkeit für staat und vaterland gehandelt, sowie der

²¹ ebd. S. CLXXXIII.

²² ebd. S. CLXXIX.

ehrerung durch höchste funktionäre und der schließlichen entlassung
in ein hinfort müßiges reichdotiertes privatleben.²³

In einer auffallend ähnlichen Situation befindet sich Zdenko Puterweck, der "Held" von Wieners zweitem Roman. Nach einer schweren Prostatakrebsoperation körperlich und geistig reduziert wacht er aus viertägigem Koma in einem Wiener Krankenhausbett auf. Zumindest glaubt er - und mit ihm der Leser - dies über vier Fünftel des Romans. Seine körperliche Schwäche schränkt seinen Aktionsradius auf das Krankenbett, später das Krankenzimmer ein. Das einzige Fenster des Raums wird nicht (wie bei Robbe-Grillet) Fenster zur Welt, sondern bleibt von Anfang an seltsam kulissenhaft: Der graue Wiener Novemberregen als Stimmungsrequisit. Solchermaßen isoliert verlaufen Puterwecks Kontakte zur Außenwelt über die wenigen, stereotyp gezeichneten Besucher - Susi, die Freundin, Werner, der Freund, und Prokil, Ministerialbeamter und Exkollege im Innenministerium - sowie über das Krankenhauspersonal, vertreten durch den Arzt und eine Schwester, und über das Telefon. Zdenko Puterweck, von seinen Freunden kurz Sdenkerl genannt, früher ein hervorragender Gelehrter, Informatiker, Philosoph, Schriftsteller und Beamter im Innenministerium - also mit Ausnahme des letzteren seinem Autor auffallend ähnlich - wird seinem sprechenden Namen nur mehr im Diminutiv gerecht, denn Gehirnmastasen beeinträchtigen seine kombinatorischen Fähigkeiten und rechtfertigen Wahrnehmungsstörungen und Gedächtnislücken. Demgegenüber erscheint seine operationsbedingte Impotenz, also die Unfähigkeit zur Selbstreproduktion, als geringeres Übel, wenngleich als treffendes literarisches Bild für Puterwecks Gesamtbefinden.

Puterweck liegt im Bett und reflektiert unablässig seine Situation, manisch notiert er Wahrnehmungen, Träume, Fetzen philosophischer Reflexionen und Rekonstruktionsversuche seiner früheren Forschungsergebnisse zur Künstlichen Intelligenz, vordergründig, um sich über die Beschränkung seiner geistigen Kapazität Klarheit zu verschaffen, zunehmend verdichten und reduzieren sich die Probleme des "Kopfkrüppels"²⁴ Puterweck jedoch auf die Kriminalstory des "Altmaterials". Puterweck soll nach der Volksabstimmung über die Inbetriebnahme des Atomkraftwerks Zwentendorf einen genialen Rat zur unauffälligen Beseitigung der von der Regierung illegal beschafften radioaktiven Brennstäbe gegeben haben. Da alle damals direkt Beteiligten tot oder verschwunden sind, kann nur Puterwecks Gedächtnis Aufklärung

²³ ebd.

²⁴ Präkogler, a. a. O., S. 198.

bringen. Dieses scheint jedoch gerade in diesem entscheidenden Punkt zu versagen. Puterweck wird in seinen Bemühungen, das Altmaterial zu finden, von seiner Umgebung einem sich ständig intensivierenden Druck ausgesetzt, bis schließlich alles auf das Altmaterial zu deuten scheint. In dieser Lage, als die Frage nach dem Altmaterial existentiell zu werden droht, kommt Puterweck zu einer Lösung. Er erkennt, und dies ist durchaus ein Beweis seiner - trotz Metastasen - intelligenten Kapazität, daß er ein Programm ist, geschaffen aus den Daten und Aufzeichnungen des verstorbenen Zdenko Puterweck zu dem Zweck, aus einer gegebenen Menge an Informationen die seinerzeitige Lösung zu rekonstruieren und damit das Altmaterial zu finden. "Ja : ich begreife. Ich bin ein Sender. Ich bin allein wie noch nie ein Wesen allein gewesen ist."²⁵

Der plot weist den Roman bei oberflächlicher Betrachtung als der Gattung der mit Elementen des Kriminalromans angereicherten Science-Fiction-Literatur zurechenbar aus, eine Zuordnung, die auch Oswald Wieners beharrliche Beteuerung, er habe einen Schund- bzw. Trivialroman geschrieben²⁶, zu bestätigen scheint. Eine genaue Analyse der trivialen Elemente und deren Funktion im Roman muß hier unterbleiben, jedoch ist darauf hinzuweisen, daß Wieners Begriff des "Trivialen" ebenso vieldeutig ist, wie das Werk selbst, denn *Nicht schon wieder...*! kann auch anders gelesen werden. Die Geschichte von Zdenko Puterweck ist auch die Parabel vom Menschen, der, in die Welt hineingeboren, seinen Ort in ihr zu erkennen sucht und der, ein Behinderter in jedem Sinn, schließlich seine Beschränktheit als Einsicht formuliert. Es ist der Roman vom Lebensgefühl des Menschen, der sich selbst als intelligentes Programm begreift und zugleich die Geschichte eines intelligenten Programms, das zum Bewußtsein seiner selbst gelangt und dadurch menschlich wird. Vor diesem Hintergrund erhält auch die brisante Suche nach dem strahlenden "Altmaterial" Symbolcharakter.²⁷ Wenn das Altmaterial für Authentizität, für die althergebrachten menschlichen Werte steht, zu deren Beseitigung der Künstliche-Intelligenz-Forscher Puterweck einen genialen Rat gegeben hat, so schafft die Unauffindbarkeit jenes Materials ein Paradox: Einerseits bedeutet das unwiederbringliche Verschwinden des Humanen eine implizite Bestätigung der explizit formulierten Puterweck-Theorie von der maschinellen Nachbaubarkeit des menschlichen Gehirns, zugleich ist jedoch das Scheitern des Experiments Zeichen für die

²⁵ ebd. S.233.

²⁶ vgl. Bonik, a. a. O., und Pichler, a. a. O., S. 67.

²⁷ vgl. Kubaczek, Martin: Wer steckt hinter Evo Präkogler? Doch nicht schon wieder ein "Wiener"... - In: Die Presse vom 6./7.4.1991.

Unberechenbarkeit auch des künstlichen Denkens und rückt dieses somit in die Nähe des Menschlichen. In polemischer Antwort auf Karl Poppers Gleichsetzung von Unberechenbarkeit und Freiheit²⁸ beendet Wiener seinen Roman mit einer Identifizierung von Mensch und Maschine unter dem Aspekt des Determinismus.

Ich bin eine Schablone zum Ausschneiden ganzer Zweige in einer Zylindermenge. In diesem Gerät laufen doch zur gleichen Zeit Millionen, Milliarden Puterwecks und es werden nanosekündlich mehr... Ein jeder Puterweck hat seine Vorstellungen etwas anders gefaltet... I. m e i n. Leb. gibt es d. Altmat. nicht! Aber es gibt andere Puterw. gleich daneben o. darüber, die f i n d e n w a s D u s u c h s t! D. Zyl.menge Puterw. ist e. Zyl.menge aus Autom.umfaltungen, nicht e. Menge von Zeich.kett. d. i. d. ganze Unterschied...

Auch d. echte Puterweck, der am 22. Okt. gest. ist, war nichts als ein Elem. e. Zyl.menge! DNA-Zyl.menge in seinem Fall! D. Zweck s e i n e s Universums? Ab. was Worte, was muß denn I c h schSCHp sozusa*

* Hier bricht die Datei ab. (Hg.)²⁹

Die Verunsicherung des Lesers darüber, ob er die Geschichte des Menschen Puterweck oder jene des Programms vor sich habe, oder ob Mensch und Programm identisch sind, das Verwirrspiel mit rezeptionssteuernden Hinweisen und dem Unterlaufen von daraus abgeleiteten Lesererwartungen ist bewußt kalkuliert und bestimmt die Struktur des Romans. *Nicht schon wieder...*! besteht aus zwei Büchern, von denen das erste vier Fünftel des Romans, nämlich die Aufzeichnungen Puterwecks bis zu seiner Erkenntnis, eine intelligente Maschine zu sein, umfaßt. Während das erste Buch scheinbar menschliche Fragen, die sich das vermeintliche Individuum Puterweck stellt, mit Bildern und Erklärungsmodellen der Künstlichen Intelligenz erörtert, behandelt das zweite Buch des Programm Puterweck anthropomorph, also aus der Perspektive seiner Menschenähnlichkeit. Auch das seiner selbst bewußt gewordene Programm beginnt als Programm seine Stellung in der von ihm wahrgenommenen Welt zu erforschen, seine Bedingtheit, seine Freiheitsmöglichkeiten und seinen Handlungsspielraum, und es beginnt sich zu fragen, wer seine Welt geschaffen habe und zu welchem Zweck. Die Einsicht in die prinzipielle Unmöglichkeit, den Schöpfer zu erkennen, macht das Pro-

²⁸ vgl. Wiener, Oswald: Persönlichkeit und Verantwortung. Materialien zu und aus meinem Versuch, "Poetik im Zeitalter naturwissenschaftlicher Erkenntnistheorien". - In: Der Pfahl. Jahrbuch aus dem Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft IV. München: Matthes & Seitz 1990, S. 134f.

²⁹ Prägogler, a. a. O., S. 252f.

gramm religiös. Und so betet der künstliche Puterweck zu seinem Gott, den er "Mauschel" nennt:

Großer Mauschel hör nicht auf mein Reden! Laß mich doch wenigstens Teil Deines Sinns sein, ein Stäubchen, auf das es ein ganz klein wenig ankommt im großen Rad Deiner Entwürfe!³⁰

Die folgende Arno Holz-Paraphrase schlägt die Brücke zum Motto am Beginn des Romans und rechtfertigt eine religiöse Deutung des Romanendes. Im Gegensatz zum realen Puterweck begreift der künstliche das Altmaterial als seinen Zweck. Indem solcherart der Gottesbegriff mit dem Altmaterial verbunden wird, negiert Puterwecks Nichtfinden zugleich Gott.

Aber wenn Dein Universum Sinn ist, Höre mich Mauschel! So einen Sinn kann es gar nicht geben, zu dem ich Ja sagen könnte: daß die Möglichkeit der Schmerzen mich weiterdrängt, sein Geschäft zu besorgen!³¹

Der Anthropomorphismus des Romanendes spannt den Bogen zum Beginn des Texts. Der Roman ist abgeschlossen, insofern seine Struktur eine Kreisbewegung beschreibt, insofern jedoch die aus der höheren Einsicht hervorgegangene neue Naivität des Endes in die ursprüngliche Naivität des Beginns mündet, muß man eher von einer tendenziell un abgeschlossenen Spiralbewegung sprechen. Damit wird *Nicht schon wieder...!* zu einer Exemplifizierung der Möglichkeiten menschlichen Erkenntnisgewinns und die Suche nach dem Altmaterial zum bloßen Anlaß für introspektive Einsichten in die eigenen Denkbewegungen.

Abgeschlossen ist der Roman auch, weil die erst vom Ende her verständliche Ambivalenz der Mensch-Maschine-Thematik konsequent in Sprache und Motivstruktur durchgehalten wird. So erstaunt es nicht, daß sich die Phrase "Offen und abgeschlossen zugleich" leitmotivisch durch den Roman zieht und die verschiedenen Bedeutungsebenen verknüpft. "Offen und abgeschlossen zugleich", jener Teilsatz, mit dem Puterweck sein Leben beschließt, ist auch einer der ersten, die der Wiederauferstandene als "vom Geist verlassenes Satzwrack"³² repetiert. Bezieht sich jene Phrase ursprünglich auf Forschungsergebnisse des Künstliche-Intelligenz-Forschers Puterweck, der - als Spiegelbild seines Autors - die Nicht-Berechenbarkeit und somit Offenheit gewisser Funk-

³⁰ ebd. S. 249.

³¹ ebd. S. 250.

³² ebd. S. 19.

tionen endlicher Turingmaschinen als Ausgangspunkt für seine Theorie der möglichen Äquivalenz maschineller und menschlicher Intelligenz betrachtet, weist der ursprüngliche Bedeutungszusammenhang - "Zylindermengen von Binärfolgen sind zugleich offen und abgeschlossen"³³ - also über den Kontext des Romans hinaus, so erhält der Teilsatz im Romanzusammenhang zusätzliche Funktionen. Der Satz charakterisiert Puterwecks Situation nach seiner überraschenden Wiedergeburt, und es ist nur logisch, daß es diesem im ersten Buch nicht gelingt, seine seinerzeitigen Einsichten zu rekonstruieren, hieße doch ein Verstehen jenes Satzes zugleich Erkenntnis der eigenen Situation. Konsequenter werden auch Gedanken zur Künstlichen Intelligenz assoziativ mit dem Altmaterial verknüpft - "Zylindermengen, Radioaktive Strahlung aus einer Edelstahltonne"³⁴ -, denn die Suche des Programms Puterweck nach dem Altmaterial ist als Beispiel für die Möglichkeit, mittels endlicher Daten neue Einsichten zu generieren, "offen und abgeschlossen zugleich".

Bezogen auf den Schreibprozeß gewinnt das Leitmotiv zusätzliche Bedeutung. Insofern das Werk abgeschlossen ist - und das heißt hier, aus der Position eines über seinem Stoff stehenden Autors, der diesen aus der Perspektive des Mehr-Wissenden bewußt gestaltet, verfaßt ist - genügt es Wieners Anspruch an große Literatur, Entwicklungsdokument des Autorbewußtseins zu sein, nicht. In diesem Sinne bezeichnet Wiener *Nicht schon wieder...*! als Trivialroman, was freilich impliziert, daß mehr oder weniger die gesamte Gegenwartsliteratur diesem Verdikt verfällt. Wenn jedoch die gesamte zeitgenössische Literatur Trivialliteratur ist, so verliert entweder das Etikett "trivial" an Sinn, oder Literatur erhält, nimmt man es ernst, einen neuen Stellenwert. Die geringere Bedeutung, die Wiener der Literatur heute beimißt, resultiert aus seiner Überzeugung einer relativen Sprachunabhängigkeit des menschlichen Verstehens. Anders als zu Zeiten der *verbesserung von mitteleuropa* erscheint ihm Literatur

nur mehr beachtenswert, insofern sie sich dem großen, dem einzigen thema unserer epoche zuwendet: dem begreifen der elementaren mechanismen des verstehens ... das "natürliche" weltbild, das fundament des menschlichen selbstgefühls muß erschüttert werden, damit nicht immer wieder phantome: sinn, form, inhalt, bewußtsein als die eigentlichen rätsel erscheinen. die funktion der literatur in den naturwissenschaften ist es heute, jenes persönlich-

³³ ebd.

³⁴ ebd. S. 83.

keits-, ich-, transzendenzgefühl zu untergraben, auf welches die ermüdete abstraktion immer wieder zurückfällt.³⁵

In genau dieser Hinsicht erscheint mir Wieners zweiter Roman beachtenswert, denn er ist "offen und abgeschlossen zugleich", insofern die Frage "Wer spricht?" konsequent offengelassen wird. Und diese Offenheit schließt über die Textebene hinausgehend auch die Autor-Leser-Kommunikation mit ein. Wenn ein gewisser Evo Präkogler als fiktiver Herausgeber eines fingierten Zdenko Puterweck fungiert, wenn der reale Autor sich also hinter doppeltem Pseudonym verbirgt, so hat diese Verweigerung der Rollenidentifikation über das von Wiener betonte Aufbrechen der Autorkonvention, um der Kontrolle der Diskursindustrie zu entgehen³⁶, hinausreichende Funktion. Die Verweigerung der Autorrolle, die bewußte Mystifikation bezieht auch den Autor ein in jene Mensch-Maschine-Ambivalenz und ist ein weiterer Versuch, den Autonomiestatus von Literatur aufzubrechen. Wenn die Kategorie "Autor", gebunden an den Begriff des Individuums, Authentizität und Einheit von Texten garantiert, so bewirkt das Unterlaufen diesbezüglicher Lesererwartungen eine Verunsicherung. In *Nicht schon wieder...!* ist das Verschwinden des Autors als Subjekt nicht Ausdruck eines "Wen kümmert's, wer spricht?", sondern im Gegenteil Antwort auf die im Roman thematisierte Frage "Wer spricht?". Der Mensch, dem es gelingt, alles an sich selbst Begriffene als Künstliches außer sich zu stellen, tötet, indem er seinen Doppelgänger schafft, sich selbst. Die wechselseitige Bezogenheit von Verstehen und Vernichten ist das große Thema des Romans, und es wäre sicher aufschlußreich, die Maschinenmetapher als moderne Ausprägung des Golemmythos zu lesen, doch wäre dies bereits ein neues Thema.

³⁵ Wiener, *Wer spricht*, a. a. O., S. 111.

³⁶ vgl. Bonik, a. a. O.

Verspäteter Paradigmenwechsel am Beispiel einer Region: Vorarlberg

Ulrike Längle
(Bregenz)

Wer seinen Blick auf bestimmte Regionen als Entfaltungsgebiet der Literatur richtet, wird unweigerlich erleben, daß der zeitliche Einbruch bestimmter Strömungen nicht unbedingt mit der allgemeinen literarischen Entwicklung konform geht. Wenn es sich noch dazu um Regionen fern der Metropolen handelt, wird es niemanden wundern, wenn literarische Entwicklungen hier später als in den Zentren Fuß fassen. Der Fall eines solchen verspäteten Einbruchs der "Moderne" wird hier am Beispiel Vorarlbergs skizziert, nicht ohne das Bewußtsein, zum Zwecke der Anschaulichkeit vereinfachen und genauere Differenzierungen vernachlässigen zu müssen.

Sigurd Paul Scheichl hat in seiner Arbeit *Weder Kahlschlag noch Stunde Null. Besonderheiten des Voraussetzungssystems der Literatur in Österreich zwischen 1945 und 1966* auf den "schon mehrfach beobachteten Wandel in der Literatur Österreichs um 1965/66, den längst überfälligen Durchbruch moderner Schreibweisen"¹ hingewiesen und festgestellt: "Das Vordringen der neuen Literatur, des neuen 'Paradigmas', erfolgt allmählich, intensiviert sich aber zu diesem Zeitpunkt, wird unübersehbar. Der Bruch in der Geschichte der neuesten Literatur in Österreich erfolgt damit fast zwanzig Jahre später als das Auftreten neuer Schreibweisen (im übrigen auf andere Art neuer Schreibweisen) und einer neuen Schriftstellergeneration in Deutschland."²

In Vorarlberg hat sich diese Entwicklung noch später, nämlich in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre vollzogen, allerdings noch immer früher als etwa in Tirol, wo erst in den letzten Jahren mit Autoren wie Norbert Gstrein oder Alois Hotschnig eine neue Autorengeneration auf den Plan getreten ist; Felix Mitterer in Nord- und Norbert C. Kaser in Südtirol waren Einzelfälle geblieben.

¹ Scheichl, Sigurd Paul: *Weder Kahlschlag noch Stunde Null. Besonderheiten des Voraussetzungssystems der Literatur in Österreich zwischen 1945 und 1966.* - In: *Kontroversen, alte und neue. Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985.* Bd. 10, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 37-51, Zitat S. 38.

² ebd., S. 46.

Vorarlberg ist das westlichste Bundesland Österreichs und mit seinen 330.000 Einwohnern nicht viel größer als die Stadt Graz (ca. 250.000 Ew.), wo sich um das Forum Stadtpark und die Zeitschrift MANUSKRIPTE bereits in den sechziger Jahren eine Gruppe junger Autoren von der Metropole Wien emanzipiert hat. Diese Entwicklung wurde bereits 1975 in einem Sammelband unter dem Titel *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern*³ dokumentiert, war also schon vor dem Einbruch der Moderne in Vorarlberg einer quasi "historischen" Betrachtungsweise würdig. Erstaunlich erschien den Zeugen des literarischen Aufbruchs in Österreichs westlichstem Bundesland nicht nur das Einbrechen moderner Schreibweisen, sondern zuerst einmal die Tatsache, daß in Vorarlberg überhaupt Literatur entstand, da dieses Bundesland wegen seiner hohen Industrialisierung und wirtschaftlichen Tüchtigkeit, die auch zu den Stereotypen des vermeintlichen "Volkscharakters" zählt⁴, eher mit ökonomischen Leistungen als mit Literatur in Verbindung gebracht wurde. Auch die literarische Tradition des Landes in neuerer Zeit ist nicht sehr stark ausgeprägt: Der einzige zu seinen Lebzeiten im gesamten deutschen Sprachraum und selbst im Ausland bekannte Schriftsteller - seine Werke erschienen schon zu seinen Lebzeiten und kurz nach seinem frühen Tod bereits alle in holländischer Übersetzung⁵, der Bauer, Dichter und Sozialreformer Franz Michael Felder (1839-1869), war bis zur Neuauflage seiner Autobiographie *Aus meinem Leben* 1985 im Residenz-Verlag⁶ im deutschen Sprachraum praktisch vergessen. In Vergessenheit geraten ist auch der Heimatschriftsteller Josef Wichner (1852-1923)⁷, der seine größte Bekanntheit um die Jahrhundertwende genoß. Eine Dichterin, wie die vor allem als bedeutende Lyrikerin in den zwanziger und dreißiger Jahren geschätzte Paula Ludwig (1900-1974)⁸, die in Feldkirch geboren wurde und gerade in den dreißi-

³ Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Hgg. von Peter Laemmle und Jörg Drews. München 1975.

⁴ vgl. dazu Barnay, Markus: Die Erfindung des Vorarlbergers. Ethnizitätsbildung und Landesbewußtsein im 19. und 20. Jahrhundert. - Bregenz: Vorarlberger Autoren Gesellschaft, 1988, (= Studien zur Geschichte und Gesellschaft Vorarlbergs 3).

⁵ vgl. dazu Burmeister, Karl Heinz und Längle, Ulrike: Die Felderrezeption in den Niederlanden. - In: Montfort, 42. Jg. 1990, H. 2/3, S. 111-161.

⁶ Felder, Franz Michael: Aus meinem Leben. Mit einer Vorbemerkung von Peter Handke und einem Nachwort von Walter Methlagl. - Salzburg und Wien: Residenz, 1985; dass. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987 (= Suhrkamp taschenbuch 1353).

⁷ Seit 1985 bemüht sich der Franz-Michael-Felder-Verein durch die Herausgabe von "Ausgewählten Werken" um eine Wiederbelebung von Wichner; bisher erschienen sind: Im Schneckenhause. Bearbeitet von Elmar Haller und Herbert Wehinger. - Bregenz: Kommissionsverlag H. Lingenhöle 1985 (=Josef Wichner: Ausgewählte Werke. Hg. vom Franz-Michael-Felder-Verein, Erster Band) und Im Studierstädtlein. Bearbeitet von Karl-Heinz Heinze. - Bregenz: Lingenhöle 1987 (=Ausgewählte Werke. Zweiter Band).

⁸ vgl. dazu Längle, Ulrike: "Ich bin eine obdachlose Dichterin". Über Paula Ludwig (1900-1974). - In: Österreichische Dichterinnen. Hg. von Elisabeth Reichart. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1993, S. 113-143.

ger Jahren explizit immer wieder als Vorarlberger Autorin bezeichnet wurde, obwohl sie nur neun Jahre ihrer Kindheit in diesem Land verbracht hat, konnte nach ihrem langen Exil in Brasilien in Deutschland nur mehr schwer Fuß fassen und hat in Vorarlberg nie traditionsbildend gewirkt. So verwundert es kaum, daß Vorarlberg kein Land ist, von dem man behaupten könnte, daß die Literatur dort in Blüte stünde, jedenfalls gilt das bis in die siebziger Jahre unseres Jahrhunderts. Dieser Eindruck spiegelt sich auch im Titel eines Interviews wieder, das der Kritiker Klaus Colberg 1970 mit Martin Walser führte und das den Titel trägt: "... daß in Vorarlberg Literatur existiert",⁹ so unmißverständlich zum Ausdruck bringend, daß die Verbindung von Vorarlberg und Literatur zumindest ungewöhnlich erschien. Noch deutlicher hat der Literaturkritiker der Wiener ARBEITERZEITUNG, Hans Heinz Hahnl, diesen Eindruck formuliert, als er 1984 über eine Lesung von vier Autoren und Autorinnen aus Vorarlberg in Wien, Monika Helfer, Ingrid Puganigg, Kundeyt Surdum und Wolfgang Linder, berichtete:

Die Wiener identifizieren Vorarlberg fürchte ich, mit Käse, Schokolade und Textilien. Allenfalls noch mit Schipisten und der Operette am See. Gibt es im Ländle auch Literatur? Es gibt. Aber sie erscheint in München und Zürich.

Er faßte seine Eindrücke über die Lesung so zusammen:

Die Vorarlberger Talenteexplosion in der Literatur ist unübersehbar [...] Von Provinzialismus keine Spur [...] Die Schwierigkeit der Vorarlberger, sich literarisch auch in Wien durchzusetzen, zeigte die Abwesenheit der Wiener Kulturkritik bei diesem ersten literarischen Auftritt Vorarlbergs in der Bundeshauptstadt.¹⁰

Fassen wir zusammen: In den siebziger Jahren vollzog sich in Vorarlberg ein literarischer Paradigmenwechsel, ein Aufbruch in die Moderne und gleichzeitig in die überregionale Bekanntheit, der umso überraschender wirkte, als dieses Land bis dahin mit tiefster literarischer Provinz assoziiert wurde - dieses Stigma übernimmt selbst der Verfasser der ersten Dissertation über die neue Literatur in Vorarlberg, Christoph König, noch in den Titel seiner Arbeit: *Provinzliteratur. Positionen der Prosa Vorarlbergs in synchroner Sicht*¹¹ -, oder sogar überhaupt mit Literaturabstinenz.

⁹ "...daß in Vorarlberg Literatur existiert." - In: Vorarlberg. 8. Jg., H. 3, Juli 1970, S. 41.

¹⁰ Hahnl, Hans Heinz: Die Literatur des Ländles im Bundesländerhaus: Vorarlberger Talenteexplosion. - In: Arbeiter-Zeitung, 17.11.1984, S. 11.

¹¹ König, Christoph: Provinz-Literatur. Positionen der Prosa Vorarlbergs in synchroner Sicht. - Innsbruck 1984 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 20).

Paradigmenwechsel als Kulturkampf

Der Einbruch der Moderne in der Literatur Vorarlbergs war gleichzeitig ein Bruch mit der Regionalliteratur, der sich in Form von heftigen publizistischen Kämpfen vollzog, und zwar vor allem von Seiten der Vertreter der "alten" Literatur, im Gegensatz etwa zu Tirol, wo Norbert C. Kaser rabiat gegen die Vertreter der heimischen Literatur polemisierte und so weit ging zu behaupten, "es wäre besser, wenn die Vertreter dieser Tradition nie geboren wären."¹² Die literarische Situation in Vorarlberg in den siebziger Jahren war geprägt von in Blut- und Boden-Traditionen wurzelnder Heimatliteratur und katholisierender Provinzliteratur, exemplarisch vertreten durch Natalie Beer und Eugen Andergassen, und durch traditionelle Mundartdichtung. Eine der neu auf den Plan getretenen Autorinnen, Inge Morscher-Dapunt, Verfasserin von experimentellen Gedichten auf Hochdeutsch und im Dialekt, faßt diese Lage in einer Strophe ihres Gedichts "Literatur IN Vorarlberg oder besser Literatur UND Vorarlberg" folgendermaßen zusammen:

Literatur in Vorarlberg ist das Kochbuch der Fanny Amann.
 Literatur in Vorarlberg ist ein Roman von Natalie Beer.
 Literatur in Vorarlberg ist ein Gedicht von Cäcilie Theimer-Staggl.
 Literatur in Vorarlberg ist der Anzeiger der Stadt Bludenz.¹³

Doch jenseits dieses spielerischen Umgangs mit der provinziellen Tradition spiegelt die damals dominierende Literatur klar die politischen Strukturen und das geistige Klima wieder, das damals in Vorarlberg herrschte, der Kampf zwischen "Anciens" und "Modernes", um einen französischen Literaturstreit zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu zitieren, war auch eine massive ideologische Auseinandersetzung. Die "Modernes", die neue Autorengeneration, ist zum größeren Teil in den späten vierziger Jahren geboren, gehört also zur sogenannten 68-er Generation. Um nur einige Namen zu nennen: Michael Köhlmeier, Monika Helfer, Ingrid Pukanigg, Kurt Bracharz, Christian Mähr, Elisabeth Wäger-Häusle, Eva Schmidt, der etwas ältere Oscar Sandner oder der türkische Lyriker Kundeyt Surdum. Der Innsbrucker Germanist Alfred Doppler hat in seiner Laudatio auf Michael Köhlmeier, den prominentesten der neuen Autoren, der 1988 den Johann-Peter-Hebel-Preis erhielt, die Situation der Literatur in dem ÖVP-dominierten Bundesland Vorarlberg folgendermaßen beschrieben:

¹² Zitiert nach S. P. Scheichl, *Der Austritt aus der Regionalliteratur*, S. 39.

¹³ "...daß in Vorarlberg Literatur existiert.", S. 42.

In Vorarlberg gibt es seit 1945 festgefügte politische Machtverhältnisse, die sich in all den Jahren nur unwesentlich verändert haben. Das führte nicht nur zu Ruhe und Wohlstand, sondern auch zu starker Autoritätsgläubigkeit und einer gewissen Erstarrung der öffentlichen und persönlichen Meinung. In einer solchen Situation erhält Literatur eine besondere Funktion, sie stimuliert den Blutkreislauf, regt an und regt auf, stellt Fragen ernst und respektlos, übermütig und traurig, und sie läßt - ich zitiere Robert Musil -, 'Geschehnisse hervortreten, die unsichtbar waren', sprengt 'das stumpfe, eingeschlagene Bild und die Formelhaftigkeit des Daseins'. Diesem nützlichen Geschäft widmen sich eine Reihe von Vorarlberger Schriftstellern...¹⁴

Doch kehren wir vorerst noch einmal zum alten Paradigma zurück: Die Karriere der Schriftstellerin Natalie Beer (1903-1987) erscheint tatsächlich paradigmatisch dafür, wie man im Nachkriegsösterreich trotz eindeutiger nationalsozialistischer Vergangenheit zur literarischen Repräsentationsfigur werden konnte. Natalie Beers literarische Laufbahn begann unter den Nazis, sie publizierte im NS-Gauverlag Tirol und war Abteilungsleiterin für Presse und Propaganda in der NS-Frauenschaft in Innsbruck. Unmittelbar nach Kriegsende war sie als ehemalige hochrangige Parteifunktionärin zwar kurz im Lager Brederis interniert und hatte Publikationsverbot, die Zeiten "besserten" sich aber wieder. Ihre Romane mit historisch-alemannischen Hintergrund und ihre Gedichte erschienen vorwiegend im Leopold Stocker- und im Welsermühl-Verlag. In einem kritischen Artikel nach ihrem Tod zeichnet der Historiker Harald Walser ihre Nachkriegskarriere nach:

Und es ist in der Tat imponierend, mit wieviel Auszeichnungen Frau Beer nach 1945 bedacht wurde, vom Land erhielt sie 1975 das Silberne Ehrenzeichen, vom Bundespräsidenten 1975 den Titel Professor, von der Gemeinde Rankweil den Goldenen Ehrenring, im Mai 1983 die Franz Michael Felder-Medaille usw. Das alles trotz der Tatsache, daß die in der Tat nie 'zum Kreuze gekrochene' in all den Jahren in rechtsextremen Zeitschriften (Eckartbote) publizierte und bei rechtsextremen Vereinen und Veranstaltungen in der Steiermark auftrat.¹⁵

Zum Skandal wurde der Fall Beer 1983, als die Achtzigjährige ihre Lebenserinnerungen im Leopold-Stocker-Verlag unter dem Titel *Der brennende Rosenbusch* erscheinen ließ, in denen ein breites Kapitel ihrer Tätigkeit bei der NS-Frauenschaft in der

¹⁴ Doppler, Alfred: Geschichten erzählen als Annäherung an die Wahrheit. Laudatio auf den Heibelpreisträger Michael Köhlmeier. - In: Montfort 40. Jg., 1988, H. 2, S. 165.

¹⁵ Walser, Harald: Natalie Beer und die politische Kultur in Vorarlberg. - In: Kultur, 2. Jg. 1987, H. 10 (Dez. 1987/Jan. 1988), S. 22.

Gauverwaltung Innsbruck gewidmet ist, wobei sie ihre ungebrochen äußerst positive Beziehung zum nationalsozialistischen Gedankengut ausdrückte. In einem ORF-Interview, das Michael Köhlmeier führte (2. Juli 1983), wurde sie endgültig zum "Fall":

Von Hitler sagte sie, er habe 'nur das Gute gewollt', von sechs Millionen ermordeter Juden wollte sie nichts wissen: 'Und die Juden, das ist natürlich ein dunkles Kapitel, das muß ich ja selbst sagen, und das sagen alle, obwohl diese sechs Millionen, von denen man redet, auch aus der Luft gegriffen sind.' Als Konzentrationslager bezeichnete sie konsequenterweise jene Lager (wie in Brederis), in denen hochrangige Nazis nach 1945 eingesperrt wurden, die Vernichtungslager der Nationalsozialisten werden verharmlosend zu 'Anhaltelagern': 'Ausschwitz, bitte, das sind Namen. Vielleicht (schreib ich) drum nicht (darüber): Wir hörten nie etwas, das ist das Eigenartige.' [...] Zum Nationalsozialismus habe sie sich immer bekannt, die 'Idee nämlich sei gut gewesen, nur an den Beratern des 'Führers' habe es gehapert. Im Gegensatz zu anderen habe sie sich auch nach 1945 immer zum Nationalsozialismus bekannt, sie sei nie 'zum Kreuze gekrochen'. Und die Zeit der NS-Herrschaft: 'Die sieben schönsten und reichsten Jahre meines Lebens.'¹⁶

Dieser Skandal war Anlaß für die SPÖ-Opposition im Landtag, Vorwürfe gegen Landeshauptmann und Kulturreferent Herbert Kessler (ÖVP) zu richten, der sich damit rechtfertigte, daß die Ehrungen vor Erscheinen dieser Äußerungen erfolgt seien und daß man der Autorin ihr hohes Alter zugute halten sollte. DIE SALZBURGER NACHRICHTEN, die über diesen Fall wohl etwas objektiver als die Vorarlberger Medien berichteten, kommentierten damals:

Die Schriftstellerin [...] erfreut sich bester geistiger Verfassung. Daß ein Anlaß wie dieser 38 Jahre nach Kriegsende immer noch brisant ist, ergab auch eine ORF-Diskussion, die in Hörerbeiträgen fast ausschließlich bedenkliche Sympathiebezeugungen für Natalie Beer und den Mut, ihre Einstellung auch heute noch zu bekennen, brachte.¹⁷

In diesem geistigen Klima hatte sich also die neue Literatur in Vorarlberg durchzusetzen. 1977 nahm der Franz-Michael-Felder-Verein, der 1969 zur Herausgabe der Werke Felders gegründet wurde, aber sich auch anderen literaturpolitischen Aufgaben verpflichtet fühlte, die neuen Entwicklungen in der Vorarlberger Literatur erstmals in

¹⁶ ebd..

¹⁷ Fragwürdiges Bekenntnis. Kontroversen wegen Lebenserinnerungen von Natalie Beer. - In: Salzburger Nachrichten, 11.7.1983, S. 7.

sein Programm auf und publizierte einen Sammelband *Neue Texte aus Vorarlberg. Prosa I*¹⁸, der heftige Kontroversen auslöste. Die lokalen Rezensionen bewegten sich zwischen Lob für die neue Richtung und Klagen über den Verlust an Tradition; am schärfsten wurde der Mangel an traditioneller Heimatliebe beklagt. Im Dezember 1977 erreichte der Streit zwischen den "Alten" und den "Modernen" einen Höhepunkt: Bezeichnenderweise ein Geistlicher, der Pfarrprovisor von Damüls, Reinold Simma, hatte einen Brief an verschiedene Persönlichkeiten des Landes verschickt, dem er ein Schreiben des aus Vorarlberg stammenden Innsbrucker Universitätsgermanisten Eugen Thurnher angefügt hatte, in dem dieser seine Meinung über die zeitgenössische Vorarlberger Literatur kundtat. Dieser Brief Thurnhers erschien am 12. Dezember 1977 in der NEUEN VORARLBERGER TAGESZEITUNG gemeinsam mit einem Kommentar "Böses Pauschalurteil" von Walter Fink. Simma hatte unter anderem gegen einige Publikationen der "modernen" Autoren, Oscar Sandners Lyrikband *Strukturen in Molasse* und Michael Köhlmeiers Theaterstück *Like Bob Dylan*, man kann wieder nur sagen: Bezeichnenderweise, den Vorwurf der Pornographie erhoben und den Fink's-Verlag, der diese Werke herausgebracht hatte, beschimpft: "Das ist kein Fink-Verlag, sondern ein Schmierfinkverlag."¹⁹, eine Äußerung, die aus der zeitlichen Distanz fast schon wieder humoristisch klingt. Thurnhers Invektiven gipfelten in den Sätzen:

Mit Gestalten wie Blauhut und Sandner weiß ich ebensowenig anzufangen wie Sie. Das ist leeres Gerede wie Sie sagen, nicht einmal gutes Deutsch, von der menschlichen Haltung gar nicht zu reden! [...] Immer wieder werden diese lächerlichen Figuren von der LR (Landesregierung) gefördert, erhalten Subventionen und Unterstützungen, weil sie ja die Kultur produzieren [...] Sagen Sie Ihre Meinung einmal ganz offen dem Landeshauptmann, ich tue es auch, vielleicht können wir gemeinsam etwas erreichen. Es wäre zum Segen des Landes! Diese Kreaturen brauchen ja Subventionen, weil kein Mensch ihren Dreck liest, so daß er nur unter die Leute zu bringen ist, wenn andere die Unkosten übernehmen. Es tut wirklich not, daß da einmal etwas geschieht [...] Ja, es ist vieles wirklich traurig bestellt. Aber wir müssen versuchen, zu retten, was zu retten ist. Und lieber möchte ich untergehen, als mit diesen Brüdern gemeinsame Sache machen.²⁰

¹⁸ Neue Texte aus Vorarlberg. Prosa I. Hg. vom Franz-MichaelFelder-Verein. - Bregenz: Fink's Verlag 1977; weitere Folgen: Neue Texte aus Vorarlberg 2. Lyrik. - Bregenz: Fink's Verlag 1979; Neue Texte aus Vorarlberg 3. Hörspiele. - Bregenz: Fink's Verlag 1983.

¹⁹ Literaten-Streit (Leserbrief von Reinold Simma, Pfarrprovisor von Damüls). - In: Neue Vorarlberger Tageszeitung, 2.1.1978, S. 13.

²⁰ Univ.-Prof. Thurnher greift Literaten an: "Ich mache aus meiner Meinung auch kein Hehl." - In: Neue Vorarlberger Tageszeitung, 12.12.1977, S. 17.

Der Kommentar von Walter Fink, Journalist und Gründer des so rüde beschimpften Verlages, bewegt sich in gemäßigten Bahnen, was Thurnhers Einwurfe betrifft:

Gibt aber einer der wenigen Vorarlberger Germanistikprofessoren ein solch - gelinde gesagt - unhaltbares Pauschalurteil ab, dann muß man sich wohl fragen, ob nicht sein Verhältnis zur zeitgenössischen Literatur im allgemeinen und zur Vorarlberger Literatur im besonderen gestört ist.²¹

Zwei Leserbriefe in der NEUEN VORARLBERGER TAGESZEITUNG sprechen eine radikalere Sprache: Egon Goldner, Bregenz, meint:

Kinder, regt euch über den Professor Thurnher nicht allzusehr auf. Gefährlich wird es dann, wenn andere angeblich Informierte im privaten Gespräch Bemerkungen fallenlassen wie: 'Die modernen Künstler gehören alle in die Anstalt, gehören euthanasiert usw.' Die Bedingungen, unter denen die Künstler und Schriftsteller Vorarlbergs arbeiten, sind sicherlich nicht die optimalsten. Hierzulande muß man gegen Vorurteile kämpfen, die anderswo schon vor 50 Jahren ad acta gelegt wurden.²²

Elisabeth Wäger-Häusle, eine der angegriffenen Autorinnen, konterte schärfer:

Viva la muerte! Sieh' da! Ein Brief aus dem Dritten Reich, geschrieben am 15. Jänner 1977, von einem noch lehrenden Universitätsprofessor, auf Universitätspapier, gegen die 'entartete Kunst', inklusive faschistischer Todessehnsucht - viva la muerte! (... und lieber möchte ich untergehen...)²³

Institutionelle Veränderungen

Als Folge dieser öffentlichen Kontroverse und im Zusammenhang mit gesamtösterreichischen Entwicklungen kam es schließlich zur Gründung des Vorarlberger Autorenverbandes. Anlässlich des 1. Österreichischen Schriftstellerkongresses in Wien vom 6.-8. März 1981 entstand eine "Resolution von Vorarlberger Autoren", die auf diese Diffamierungen in bitterem Ernst Bezug nimmt:

"Seit Ende der sechziger Jahre gibt es in Vorarlberg eine literarische Bewegung, die ein beachtliches Werksverzeichnis nachweisen kann. Die offizielle Kulturpolitik hat dies kaum regi-

²¹ wf (=Walter Fink): Böses Pauschalurteil (Kommentar). - In: Neue Vorarlberger Tageszeitung, 12.12.1977, S. 17.

²² Anstalt für Künstler (Leserbrief von Egon Goldner, Bregenz). - In: Neue Vorarlberger Tageszeitung, 14.12.1977, S. 20.

²³ Viva la muerte! (Leserbrief von Elisabeth Wäger-Häusle), ebenda.

striert, und wenn doch, dann meistens in Form von pauschalen Diffamierungen. Die bevorzugten Vokabeln in diesem Zusammenhang waren 'progressiv' und 'pornographisch'. Solche Diffamierungen wiegen in Vorarlberg so schwer, daß man sich eigentlich gar nicht mehr dagegen wehren kann. Allein schon die VERWENDUNG des Wortes 'pornographisch' wird als Beweis für seine Richtigkeit genommen. Es wird überflüssig, sich von seiner Richtigkeit oder Unrichtigkeit zu überzeugen. Dabei liegen inzwischen zwei Bücher, Anthologien Vorarlberger Literaten vor, die die Bodenlosigkeit dieser diffamierenden Behauptung widerlegen."²⁴

So verständlich und berechtigt ein solcher Protest erscheint, so fällt es doch auch auf, daß die Angegriffenen die Vokabeln "progressiv" und vor allem "pornographisch" tatsächlich als Beschimpfungen ernst nehmen, anstatt sich zum Beispiel darüber lustig zu machen oder sie sich als Ehre anzurechnen. Fast könnte diese Empfindlichkeit gegen den Vorwurf der Pornographie an den Vorarlberger Heimatautor Josef Wichner erinnern, mit dem die "modernen" Vorarlberger Autoren sicher nichts am Hut haben, über den es in der Einleitung zur Neuausgabe seiner Autobiographie *Im Schneckenhaue* heißt:

Die Erzählung 'Wie ich mich meiner Landsleute geschämt habe' berichtet, wie Wichner in Salzburg in einem Bierlokal mit Vorarlberger Rekruten zusammentrifft und entsetzt ist, weil diese nichts Besseres zu tun wissen als zu schweinigen. Das war für ihn eine Entwürdigung, die er in jeder anderen Sprache eher ertragen hätte als ausgerechnet im Vorarlberger Idiom.²⁵

1982 wurde der Vorarlberger Autorenverband gegründet, zu dessen Mitgliedern alle Vertreter der neuen Autorengeneration, etwa Michael Köhlmeier, Monika Helfer, Ingrid Puganigg, Eva Schmidt, Wolfgang Linder, Norbert Loacker, Oscar Sandner, der "grand old man" Max Riccabona, Kundeyt Surdum und Kurt Bracharz, aber auch Natalie Beer gehörten, die allerdings wieder ausgetreten ist.

Der Autorenverband brachte in der Folge auch eigene Publikationen heraus, Anthologien, die unter dem Titel *Kataloge des Vorarlberger Autorenverbandes* erscheinen.²⁶

²⁴ Unveröffentlicht, Kopie im Franz-Michael-Felder-Archiv, Bregenz.

²⁵ Josef Wichner, *Im Schneckenhaue*, Einleitung, S. 25f.

²⁶ Bisher erschienen: Zeichen. 1. Katalog zur Vorarlberger Literatur. Hg. Vorarlberger Autorenverband, Redaktion Kurt Bracharz und Ingo Springenschmid. - Bregenz o.J. (1983).; Frauenzimmer. 2. Katalog des Vorarlberger Autorenverbandes. Redaktion Maria Zech. - Bregenz 1984.; 3. Katalog des Vorarlberger Autorenverbandes. Hg. vom Vorarlberger Autorenverband und dem Franz-Michael-Felder-

Eine wichtige Institution für den Durchbruch der neuen Autoren war auch das ORF-Landesstudio unter Leo Haffner, das vor allem durch seine Hörspielproduktion Schriftstellern wie Köhlmeier, Helfer, Surdum, Schmidt, Pukanigg und Dragaschnigg ein Einkommen sicherte, das ihnen das Schreiben erst ermöglichte. Seit 1984 besteht mit dem Franz-Michael-Felder-Archiv, das als Vorarlberger Literaturarchiv ausdrücklich auch die Aufgabe der Pflege der Gegenwartsliteratur erfüllen soll und regelmäßig Lesungen veranstaltet, auch eine offizielle Institution, die von Landesseite getragen wird.

Anders als in Graz, wo die Zeitschrift MANUSKRIPTE das Zentrum der neuen Schriftstellerbewegung war, gibt es in Vorarlberg bis heute kein solches Publikationsorgan. Die seit 1986 bestehende Monatszeitschrift KULTUR bringt jedoch regelmäßig Rezensionen und literarische Beiträge. Auch die Versuche zur Etablierung eines literarischen Verlages verliefen bisher im Sand, da das Publikum wohl zu klein ist. Der Fink's Verlag machte sich vor allem mit der Herausgabe der Mundartanthologie *O Hoamatle! - O Hoamatle? Gedichte in Vorarlberger Mundart. 1955-1985*²⁷ für die neuere Mundartdichtung verdient, besteht aber nicht mehr; der kleine Hecht-Verlag in Hard, der neuerdings moderne Vorarlberger Autoren publiziert, erreicht vorwiegend das regionale Publikum, zeigt aber vielversprechende Ambitionen.²⁸

Austritt aus der Region

Dieser Paradigmenwechsel in den siebziger Jahren bedeutete gleichzeitig den "Austritt aus der Regionalliteratur"²⁹, für den der Wechsel der Verlage, die dadurch bestimmte veränderte Stellung der Autoren im Literaturbetrieb und eine andere

und Vorarlberger Literaturarchiv, Redaktion Ulrike Längle, Hard: Hecht-Verlag 1986.; Kindheit im (Nach)Krieg. 4. Katalog des Vorarlberger Autorenverbandes. Hg. von Ulrike Längle, - Hard: Hecht-Verlag 1988.; Fremdsein in der Heimat. 5. Katalog des Vorarlberger Autorenverbandes. Hg. vom Vorarlberger Autorenverband, Redaktion Ricarda Bilgeri. - Hard: Hecht-Verlag 1990.

²⁷ *O Hoamatle! O Hoamatle? Gedichte in Vorarlberger Mundart. 1955-1985*. Hgg. von Edith und Klaus Lutz. - Bregenz: Fink's Verlag 1985 (=Mundart in Vorarlberg, Hg. vom Franz-Michael-Felder-Verein, Bd. 1).

²⁸ Bei Hecht erschienen unter anderem: Kurt Bracharz: Wortfilme. Texte 1977-1987. - Hard: Hecht 1987; Die Trüffelreise (Kinderbuch). - Hard: Hecht 1990; Michael Köhlmeier: Im Süden der Vernunft. - Hard: Hecht 1991; Lina Hofstädter: Der Finder. - Hard: Hecht 1988; Kopfkreis. - Hard: Hecht 1991; Wolfgang Hermann: Mein Dornbirn. - Hard: Hecht 1991.

²⁹ Die folgenden Bemerkungen orientieren sich an den Kriterien, die Sigurd Paul Scheichl in seinem Aufsatz "Der Austritt aus der Regionalliteratur". - In: Die siebenbürgisch-deutsche Literatur als Beispiel einer Regionalliteratur. Hgg. v. Anton Schwob, Brigitte Tontsch. Köln, Wien (=Siebenbürgisches Archiv. Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde. 3.F: Böhlau, 1993, S. 33-49) für die Zuordnung von Autoren und Autorinnen zum überregionalen Bereich der deutschen Literatur oder "nur" zur Regionalliteratur aufgestellt hat.

Rezeptionssituation, auch in Hinsicht auf Rezensionen, kennzeichnend ist. Daneben orientierte sich die neuere Autorengeneration auch an anderen literarischen Vorbildern. Hatten Beer und Andergassen noch häufig im "Vorarlberger Volkskalender" publiziert und waren vor allem im Welsermühl- und im Leopold-Stocker-Verlag erschienen, änderte sich die Situation nun schnell. Der bekannteste Vertreter der neuen Autorengeneration, Michael Köhlmeier, brachte sein erstes Buch, die drei Theaterstücke *Like Bob Dylan. Das Anhörungsverfahren. Drei im Cafe spielen*³⁰ noch in Vorarlberg heraus, sein erster großer Roman *Der Peverl Toni und seine abenteuerliche Reise durch meinen Kopf* erschien jedoch bereits 1982 bei Hoffmann und Campe in Hamburg. Seit 1984 wird Köhlmeier bei Piper verlegt, wo eine ganze Reihe von Romanen erschienen ist: *Moderne Zeiten* (1984), *Die Figur. Geschichte von Gaetano Bresci. Königsmörder* (1986), *Spielplatz der Helden* (1988), *Die Musterschüler* (1989) und *Wie das Schwein zu Tanze ging* (1991). 1991 ist allerdings auch ein Essayband *Im Süden der Vernunft* im kleinen Hecht-Verlag in Hard erschienen. Im Herbst 1992 erschienen zwei von Köhlmeier verfaßte und auch selbst illustrierte Kinderbücher in der "Bibliothek der Provinz".³¹

Die Liste der Autoren und Autorinnen aus Vorarlberg bei großen deutschen, schweizer und österreichischen Verlagen ließe sich noch fortsetzen: Monika Helfer verlegt nach Anfängen bei der Edition Rötzer in Eisenstadt, wo ihr erster Erzählband *Eigentlich bin ich im Schnee geboren* 1977 erschienen ist, ebenfalls bei Piper: *Die wilden Kinder* (1984), *Mulo. Eine Sage* (1986), *Ich lieb dich überhaupt nicht mehr* (1989) und *Der Neffe* (1991), Kurt Bracharz bei Medusa, Diogenes und Bastei³², Eva Schmidt beim Residenz-Verlag³³, Ingrid Puanigg, die bis vor einem Jahr noch in Vorarlberg lebte, bei List, Medusa und dann bei Suhrkamp³⁴, Wolfgang Linder ebenfalls bei Diogenes³⁵, Norbert Loacker bei Hanser und Kindler³⁶, der türkische Lyriker Kundeyt

³⁰ Köhlmeier, Michael: *Like Bob Dylan. Das Anhörungsverfahren. Drei im Cafe spielen*. - Bregenz: Fink's Verlag, 1975. (=Zeitwörter 5).

³¹ Köhlmeier, Michael: *Marile und der Bär*. - Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992; ders.: *Meine Mannmännchen. Eine blaukrause Geschichte*. - Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992.

³² Bracharz, Kurt: *Wie der Maulwurf beinahe in der Lotterie gewann*. (Kinderbuch). - Zürich: Diogenes 1981; *Esau's Sehnsucht. Ein gastrosophisches Tagebuch*. - Wien und Berlin: Medusa 1984; *Pappkameraden. Kriminalroman*. - Zürich: Diogenes 1986; *Ein Abendessen zu Fuß. Notizen zu Lichtenberg*. - Zürich: Diogenes 1987; *Höllengel. Kriminalroman*. - Bergisch-Gladbach: Bastei-Verlag 1990.

³³ Schmidt, Eva: *Ein Vergleich mit dem Leben. Erzählungen*. - Salzburg und Wien: Residenz 1985; *Reigen. Eine Erzählung*. - Salzburg und Wien: Residenz 1988.

³⁴ Puanigg, Ingrid: *Fasnacht*. - München: List 1981; *La Habanera*. - Wien und Berlin: Medusa 1984; *Laila. Eine Zwiesprache*. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988; *Hochzeit. Ein Fall*. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.

³⁵ Linder, Wolfgang: *Steinschlag auf Schlag*. - Zürich: Diogenes 1983.

Surdum bei Piper³⁷, Wolfgang Hermann bei Hanser und Gatzka³⁸ und der jüngste Star, Robert Schneider mit seinem soeben erschienen Roman *Schlafes Bruder* bei Reclam.³⁹ Mit dem Erscheinen in diesen Verlagen ist natürlich eine ganz andere Rezeption verbunden, gibt es Rezensionen in der gesamten deutschsprachigen Presse.

Auch das Referenzsystem der Autoren hat sich geändert. Köhlmeiers literarische Bezugspunkte sind etwa Raymond Roussel, Antonin Artaud, Lewis Carroll, Rimbaud oder Joyce, generell bevorzugt Autoren des Surrealismus, Bracharz nennt anglo-amerikanische Literatur wie Thomas Pynchon oder William S. Burroughs, Monika Helfer beruft sich auf Max Jacob, Christian Mähr schreibt selbst Science-fiction-Romane, und Max Riccabona wurde sogar als Nachfahre von James Joyce bezeichnet, den er zudem selbst gekannt hat. Eva Schmidt nennt in ihrer Dankesrede zum Förderpreis zum Bremer Literaturpreis Robert Walser als literarischen Ahnherrn.⁴⁰ Die Schriftsteller knüpfen generell wenig an österreichische Traditionen und sogar eher an nicht-deutschsprachige Literatur an.

Kommen wir zum Ende: Der Paradigmenwechsel in der Literatur Vorarlbergs hat auch vor der Mundartdichtung nicht Halt gemacht. Autoren und Autorinnen wie Ulrich Gabriel, Michael Köhlmeier, Elisabeth Wäger-Häusle, Herbert Häusle oder Heinz Bitschnau knüpfen bewußt an die Tradition der Wiener Gruppe an, allerdings auch wieder mit einiger Verspätung. Die Anthologie, die ihr Schaffen dokumentiert, erschien 1985.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß in Vorarlberg derzeit eine ganze Reihe von Schriftstellerinnen und Schriftstellern lebt, die neue Schreibweisen eingebracht und die provinzielle Beschränkung überschritten haben. Der Paradigmenwechsel zur Moderne ist vollzogen, wobei allerdings gerade im Bereich der Dialektdichtung die traditionellen Schreibweisen neben den neuen weiterbestehen. Man geht wahrscheinlich nicht zu weit, wenn man behauptet, daß das literarische Leben in Vorarlberg derzeit in einem Maße entfaltet ist, wie es noch nie der Fall war.

³⁶ Loacker, Norbert: Aipotu. - München: Kindler 1980; Die Vertreibung der Dämonen. - München: Hanser 1984.

³⁷ Surdum, Kundera: Unter einem geliehenen Himmel. - München und Zürich: Piper 1988.

³⁸ Hermann, Wolfgang: Das schöne Leben. - München: Hanser 1988; Die Namen die Schatten die Tage. - Berlin: Gatzka 1991; Die Farbe der Stadt. - Bensheim und Düsseldorf: Bollmann 1992; Paris Berlin New York. Berlin: Gatzka 1992.

³⁹ Schneider, Robert: Schlafes Bruder. - Leipzig: Reclam 1992.

⁴⁰ Schmidt, Eva: Dankesrede der Förderpreisträgerin des Bremer Literaturpreises 1986 am 27.1.1986 im Bremer Rathaus. - In: Verleihung der Bremer Literaturpreise 1986 an Volker Braun, Eva Schmidt. Laudationes und Dankesworte. Hgg. von der Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung Bremen 1986, S. 25.

Ordnung und Ordentlichkeit

Der Neid ist ein strenger Führer; er führt in den Streit, und darin erscheint die Welt, oder wenigstens ein Stück von ihr als faßbar: es scheint während des Streites alles in Bewegung zu sein, und doch hat jede Partei ein festes Widerlager und der Dialog selbst ist festgemacht in den Regeln der Logik. Der inhaltliche Zwiespalt, der manchmal in Zweifel ausarten kann, geht mit dem Prozeß des Streits durch in eine möglicherweise verstärkte Sicherheit. Und wenn der Gegner besiegt ist (eine zwar subjektive Einschätzung), kann man "aufatmen" und sich setzen und seinen neuen, alten Besitz genießen und jetzt ist auch der Prozeß der Zeit besiegt: jetzt hält der Besitzerstolz ein Stückchen Welt in der Hand oder den Kopf und hat sich selbst behauptet.

Die Ruhe ist, objektiv betrachtet, natürlich trügerisch: Neid und Streit suchen sich das nächste Opfer, denn in Selbstzufriedenheit zu verharren wäre doch nichts anderes, als den Willen zum Atmen aufzugeben, wie es Sterbende tun. Das wäre auch die Resignation vor dem ungerührten und gleichgültigen Prozeß der Zeit. Der Neid also zieht einen auf aus der Schwäche, und der Streit zieht einen hinaus aus der Krankheit des Denkens hinein in das Vergessen der Zeit: wer streitet, ist bewußtlos und ganz in der Gegenwart.

Wenn ich, von der Anstrengung des fast unmenschlichen und sich sozusagen immer vor sich selbst zurückziehenden reflektierenden Denkens aufstehe und weggehe an mein Fenster, sehe ich drunten das allezeit saubere Einfamilienhaus, geduckt unter sein schweres Dach und halb verborgen von der ringsum schon hoch und dicht gewachsenen Thujenhecke. Das Haus mit seinen Anlagen, einer vollständigen Komposition aller Attribute des Kleinbürgerdaseins und des zeitgemäßen Konsumkomforts, das Haus und seine Bewohner, eine Vater-Mutter-Kind-Familie, sind auf höchst penetrante Art ordentlich und gepflegt, sauber, geradlinig, vollendete Kleinbürger bis in ihre letzte Anschauung hinein. Der Blick auf dieses Haus hinab ist der Blick in die Hoffnungslosigkeit, und ich meine nicht, daß ich Hoffnungslosigkeit empfinde angesichts dieses Hauses, es ist die Gestalt der Hoffnungslosigkeit! Zu fragen wage ich noch: Ist dies das Ende des langen Wegs der Ästhetik? Ist Ordentlichkeit das, was von der langen Arbeit der Kunst und der Philosophie übrigbleibt? Das naive Leben, das vor dem Bewußtsein vom Prozeß der Zeit, es hat sich nicht in das Bewußtsein von der Vergänglichkeit verwandelt, sondern in die Ordentlichkeit. Wer nicht in die Zeit gekommen ist

als in die Erkenntnis des Vergänglichen, der verneint die Sehnsucht, aber er ist fähig zum Besitz und hat das Recht zur Verseuchung mit allen inneren und äußeren Scheußlichkeiten.

Vielleicht beneide ich die Leute um ihr Haus, das ein Statut ist, den Prozeß der Zeit leugnend und also die Zeit selbst. Daß die Leute wie die Tiere leben können, während ich sogar das höchste, die Schrift, dem Prozeß der Zeit zuzugeben bereit bin, sie immer unter dem Verdikt der Vergänglichkeit aufnehmend.

Von solchen Betrachtungen kehre ich zurück an den Schreibtisch. Ich kann nicht entscheiden, ob die Gedanken hinausgehen und das Draußen herstellen, oder ob das Draußen die Gedanken hervorruft oder ob es eine Wechselbeziehung gibt wie zwischen dem Wasser im Teekessel und der Herdplatte; ich kann nicht sagen, woher das Außen oder das Innen kommt und woher die Wechselbeziehung kommt, die Medium und zugleich Fluidum sein soll, zugleich trennende und nach beiden Seiten hin empfindliche Membran... Ich füge mich der Ordnung: das Bewußtsein ist noch nicht Herr der Zeit.

**Peter Esterházy's "Hilfsverben des Herzens" und Peter Handke's
"Wunschloses Unglück"
Ein komparatistischer Versuch**

**Mária Kajtár
(Budapest)**

Von zwei annähernd gleichaltrigen Schriftstellern, dem 1942 geborenen Handke und dem 1950 geborenen Esterházy, wurden im Jahre 1972 bzw. im Jahre 1985 hier, im mitteleuropäischen Raum, zwei Bücher geschrieben, die das gleiche Thema, den Tod der Mutter behandeln, den die Söhne im Zenit des Mannesalter erleben. Natürlich reichten diese Fakten an und für sich noch nicht aus, gerade diese beiden Bücher miteinander zu vergleichen, um aus ihren Gemeinsamkeiten und Unterschieden weiterführende und allgemeinere Schlußfolgerungen auf die tieferen Wurzeln der zweifelsohne nahen Verwandtschaft der österreichischen und ungarischen Postmoderne zu ziehen.

Der Bezeichnung Postmoderne bedienen wir nur, weil ein geeigneter Begriff zur Klassifizierung beider Werke nicht vorhanden ist. Im ersten Anlauf kann man nämlich an die Werke von Negativa her herangehen: Keines von beiden ist Roman in herkömmlichem Sinne, d.h. nach den Kriterien für den so sogenannten "realistischen" Roman des 19. Jahrhunderts. Sie haben keinen linearen Aufbau, eigentlich auch keine richtigen Figuren, desgleichen auch keine Beschreibungen und echten Dialoge. Im zweiten Anlauf, beim näheren Betrachten, stellt es sich jedoch heraus, daß bestimmte Elemente von ihnen doch in Richtung des Romans weisen: Auch wenn eine lineare Handlung fehlt, gibt es eine Geschichte, und zwar die Lebensgeschichte der Mutter. Auch wenn es keine richtigen Figuren, Romanhelden, gibt, gibt es Beziehungen, und zwar eine der grundlegendsten Beziehungen, die zwischen Mutter und Sohn. Und auch die Umwelt erscheint, und zwar recht anschaulich dargestellt, worauf ich später noch eingehen werde. Die Diskussionen, die nunmehr seit zwanzig Jahren über die Postmoderne geführt werden und bis heute noch nicht abgeschlossen sind, erleichtern es nicht, den Begriff auf Handke und Esterházy zu beziehen. Ich meine doch, daß die Postmoderne ihrem Wesen nach soviel bedeutet, aus dem Werk all das zu abstrahieren bzw. umzuwerten, was - selbst in der

Moderne - als herkömmlich gilt. (Dazu müßte man natürlich zunächst definieren, was unter der Moderne zu verstehen ist.) Die Postmoderne ist also - in meiner Interpretation - kein Stil, sondern eine Weltanschauung, eine Welterklärung. Ihr Instrumentarium setzt sich in etwa aus folgendem zusammen:

Bruch mit der Unterscheidung zwischen Elite- und Massenkultur, Unterhaltung, Pluralismus der Sprachen und Modelle innerhalb eines Werkes, Sprachspiele, Zitate, Improvisation, Fragmentalität, Frivolität, Verspieltheit, Ironie, Mythosbildung, das Bewußtsein dessen, daß die Kunst Kunst und kein Leben ist, sowie dessen Bewußtmachung. Bei den behandelten Autoren sind natürlich nicht alle in dieser Liste aufgeführten Elemente zu finden, denn z.B. die Unterhaltung steht Handke wirklich fern. Am wichtigsten scheint das Zitat - besonders im Hinblick auf Esterházy's Buch - zu sein. "Das Zitat - 'cito, citare' - bedeutet im ursprünglichen Sinne, wenn es eine besonders hervorgehobene rhetorische Rolle spielt, soviel, 'wie jemanden aufzurufen, zu beschwören, damit er anwesend ist.' Das Zitat ist also 'eine Bestätigung, ein Zeugnis', jedoch nicht unbedingt deshalb, weil man schwach ist, sondern weil es das dichterische Wort vergegenwärtigt."¹ Im Werk *Die Hilfsverben des Herzens* zitiert Esterházy - in diesem Sinne - ein ganzes Buch, das Buch von Handke, *Wunschloses Unglück*.

Um beide Texte und die wesentlichen Zusammenhänge, die sich hinter dem Text verbergen, zu erschließen, müssen wir das Verhältnis zwischen dem zitierten Text und dem zitierenden untersuchen. Nehmen wir gleich die naheliegendste, offensichtlichste, scheinbar oberflächlichste Erscheinung: die Titel. Handkes Werk trägt den Titel *Wunschloses Unglück*. Der Titel verrät nichts über das Thema des Buches, solange wir es nicht kennen. Er gibt lediglich einen sogar doppelt negativen emotionellen Hinweis auf einen alles bestimmenden Gemütszustand, indem die Wörter von positiver Bedeutung Wunsch und Glück mit den Verneinungspartikeln -los und un- gebraucht werden, wodurch sich ihre Bedeutung gleich ins Gegenteil verwandelt. Der Titel gibt also sofort einen starken emotionellen Stoß dem Leser, der schon ahnt, daß das Buch von etwas Unglücklichem und Wunschlosem, also etwas vollkommen Hoffnungslosem handeln wird. Diese dunkle Vermutung wird dann, und zwar gleich im zweiten Satz, bestätigt: "Es ist inzwischen fast sieben Wochen her, seit meine Mutter tot ist".² Durch diese schwere und

¹ Kocziszký, Éva: Penelopé leple. - In: Ditychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről. 1986-88. Budapest: Magvető, JAK Füzetek 1988, S. 33.

² Handke, Peter: Wunschloses Unglück. Erzählung. - Salzburg: Residenz 1972, S. 7.

finstere Mitteilung wird der Titel auch rückwirkend erklärt. In der Lektüre vorwärtskommend erfährt man immer mehr über dieses wunschlose und unglückliche Leben, und nach einigen Seiten folgt schon die eingehendere, jedoch nicht weniger rätselhafte Erörterung des kurzen Paradigmas im Titel: "Selten wunschlos und irgendwie glücklich, meistens wunschlos und ein bißchen unglücklich"³ Durch den parallelen Bau des Satzes wird eigentlich das Gleichheitszeichen zwischen 'glücklich' und 'unglücklich' gesetzt und gleichsam die ständige Präsenz der Schwermut suggeriert: "Keine Vergleichsmöglichkeiten zu einer anderen Lebensform: auch keine Bedürftigkeit mehr".⁴

Also bestimmt der Titel bei Handke unbedingt emotionell, worum es sich im Buch handeln wird. Bei Esterházy werden im Titel die Hilfsverben des Herzens mit ungewohnter Wortpaarung zwei voneinander scheinbar unabhängige Begriffe einander zugeordnet. Der erste ist ein grammatischer Begriff, dessen Verwendung seltsam ist, zumal die Hilfsverben im Ungarischen eine wesentlich kleinere Rolle spielen als im Deutschen. Man kann mit ihnen keine Zeitformen bilden, auch die Modi der Tätigkeit nur selten ausdrücken. Esterházy spielt mit diesem Wort zweifellos auf die deutsche Sprache und Grammatik an, was eine besondere Bedeutung gewinnt, wenn man berücksichtigt, welche enge Beziehungen das Werk von Esterházy zu dem von Handke hat. Das andere Substantiv im Titel ist ein Wort, das an und für sich von neutraler Bedeutung ist, aber in einem anderen Kontext eine starke emotionelle Ladung tragen kann. Später wird aber auch Esterházy's rätselhafter Titel - wenngleich in erster Lesung vielleicht etwas unklar - erklärt. Ungefähr in der Mitte des Buches, nicht im Haupttext, sondern in einer auf den Haupttext bezogenen, ihn gleichsam erläuternden "Fußnote" in Versalschrift ist folgendes zu lesen: "Wir verneinen mittels Hilfsverben".⁵ Es erhebt sich also die Frage: Was und wie wir mittels Hilfsverben verneinen? Offenbar eine Aussage, eine Affirmation. In Kenntnis des Kontextes des Romans mag das in unserer Interpretation vielleicht soviel bedeuten, daß die durch das Herz vertretenen Emotionen mittels der Hilfsverben abgeändert, nuanciert, vielleicht sogar verneint werden. Nur ist *Die Hilfsverben des Herzens* lediglich der Haupttitel des Buches von Esterházy. Es hat aber auch noch einen Untertitel: Einführung in die schöne Literatur. In der deutschen Übersetzung fehlt dieser Untertitel, an seiner Stelle steht nur das Wort: Roman, das mit einer herkömmlichen Bezeichnung eigentlich die Gattung angibt. (Die Übersetzung wurde ganz gewiß mit Esterházy's Gut-

³ ebd. S. 10.

⁴ ebd. S. 11.

⁵ Esterházy, Péter: *Die Hilfsverben des Herzens*. (A szív segédigéi). - Salzburg: Residenz 1985, S. 62.

heißung und Zustimmung angefertigt. Es wäre interessant zu prüfen, warum er wohl in der deutschen Fassung die Bezeichnung dieses überhaupt nicht romanhaften Werkes als Roman guthieß.) Zum ungarischen Untertitel zurückkommend: Er weist nicht auf den Inhalt und auch nicht auf die Form hin, sondern gleichsam auf die schriftstellerische Attitüde, die uns mit Hilfe von Zitaten in "die schöne Literatur" einführen will und zwar in die eigentümlich interpretierte schöne Literatur von Esterházy, in das totale Ganze, das seiner Meinung nach die universelle und die ungarische verbale Kultur einschließlich jegliches implizierten Inhaltes von den Anfängen (von der Inartikuliertheit) bis heute bedeutet. Wir wollen aber im Labyrinth der Titelgebungen von Esterházy weiterkommen. Drei Jahre nach diesem Buch erscheint ein stattlicher Band von ihm, der zur gleichen Zeit Zusammenfassung, Wiederholung und Variation von all dem ist, was er bis dahin geschrieben hat. Der Band trägt den Titel *Einführung in die schöne Literatur* und auch sein Untertitel heißt *Einführung in die schöne Literatur*. Der Titel ist also ein Untertitel in herkömmlichem Sinne und fällt faktisch mit dem richtigen Untertitel zusammen, weist also nicht auf den Inhalt hin, sondern bezeichnet die Gattung. Es geht dabei also nicht nur um die Bezeichnung der Form, sondern in gewissem Sinne auch um die des Inhaltes, wie auch die Bibel gleichzeitig Unter- und Metatitel ist, da sie Bücher und in einem auch das Buch der Bücher bedeutet, desgleichen klassifiziert die *Einführung* die darin enthaltenen Schriften. Denn in diesem Falle handelt es sich um eine Textsammlung, um die Sammlung selbständiger Werke, die ihren letzten Sinn nur im System ihrer Beziehungen zueinander erhalten.

Demnach wird auch das Buch *Die Hilfsverben des Herzens* als letztes Stück der *Einführung in die schöne Literatur* in Anführungszeichen gesetzt. Wir haben nunmehr mit einem unbestreitbar verspielten Zitatensystem zu tun, dessen Ausgangspunkt Handkes Roman ist. *Die Hilfsverben des Herzens I.* ist seine Fortsetzung und die *Hilfsverben des Herzens II.* seine Zitation. Wir werden also (auch) durch die *Hilfsverben des Herzens* in die Esterházy'sche schöne Literatur unter anderem mit Hilfe der im Werk zitierten Texte eingeführt.

Sowohl der Text von Handke als auch der von Esterházy haben zwei Grundebenen. Die erste ist das Geschehen der Agonie bzw. des Selbstmordes der Mutter - in dem auch ihre Lebensgeschichte eingefangen wird -, das die Autoren aus verschiedenen Perspektiven (aus der der 1. Person Singular, der 3. Person Singular, der Mutter, des Sohnes, der anderen usw.) zu erschließen versuchen. Das wäre nun die individuelle Einzelgeschichte

eines Menschenlebens, die Esterházy auf der anderen Ebene, der allgemeinen, immer in Fußnoten, vom Grundtext auch typographisch abstechender Schrift kommentiert und interpretiert. Handke wählt eine einfachere Lösung als Esterházy, die Symbiose dieser beiden Ebenen in seinem Buch formuliert er überaus poetisch im Klappentext: "Ich vergleiche also den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens satzweise mit dem besonderen Leben meiner Mutter; aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten ergibt sich dann die eigentliche Schreibtätigkeit."⁶

Bei Esterházy ist es das Zitatensystem, dessen Textur dem individuellen und dem allgemeinen Geschehen durch die als schöne Literatur interpretierte Kultur zum Ausdruck verhilft. Einige wichtige Tragpfeiler dieser Kultur sind: a) die christlich-katholische Liturgie, b) die Bibel, c) die monarchische Kultur des *Fine-de-siecle*.

Wir wollen mit der Religion beginnen. An zwei außerordentlich wichtigen Stellen, am Anfang und am Ende des Buches, steht wie ein Stoßgebet: "Im Namen des Vaters und des Sohnes..."⁷ Damit faßt Esterházy das Geschehen der Agonie gleichsam in Rahmen und deutet zugleich an, wenn man mit der Durchführung eines großen Vorhabens beginnt, schickt man nach altem Brauch ein Stoßgebet zum Himmel, gleichwie beim Abschluß der Arbeit etwa als Dank. Die Bibel: In der geometrischen und strukturellen Mitte des Buches ist das bekannte Zitat aus dem ersten Brief an die Korinther formell herausgestellt, auf schwarzem Grund mit weißen Buchstaben zu finden: "Ich bin ein tönendes Erz und eine gellende Schelle", und sofort danach, anschließend steht wie ein fürchterlicher Fluch: "Sie sollen alle verrotten. Ich hasse dich."⁸ An diese fluchartigen, die Ohnmächtigkeit des Einzelnen, die Unausdrückbarkeit der Emotionen und somit der Welt verdammenden Worte klingt der nüchternere letzte Satz des Buches an: "Später werde ich über das alles Genaueres schreiben."⁹ Dieser Satz, dieses Zitat, steht auch bei Handke, und da treffen sich wieder beide Bücher, bei unserem dritten Punkt, bei der monarchischen Kultur zusammen.

Denn in beiden ist eine der schriftstellerischen Grundeinstellungen, vielleicht sogar die wichtigste, die Bestätigung und Demonstration des Gedankengutes von Wittgenstein, dessen Einfluß und bestimmende Bedeutung auf die ganze mittel- und osteuropäische Literatur unseres Jahrhunderts in seiner vollen Tiefe noch nicht erfaßt wird. Wittgenstein

⁶ Handke, Peter: Wunschloses Unglück.

⁷ Esterházy, Péter: Die Hilfsverben des Herzens. Z. W. S. 11, S. 122.

⁸ Esterházy: Hilfsverben, S. 58.

⁹ Esterházy: Hilfsverben, S. 123.

erklärt in seinem Grundwerk, dem *Tractatus logicophilosophicus*, daß die Welt eigentlich nicht beschreibbar ist - obgleich man Versuche dazu unternehmen kann. Esterházy wählt als Motto zu seinem Buch gleichfalls ein Zitat von Wittgenstein: "Sprechen kann, wer hoffen kann und umgekehrt." Nur wird im ganzen *Tractatus* gerade die Hoffnung in Abrede gestellt, das, daß man "hoffen kann", denn gleich im nächsten Satz verneint Wittgenstein die obige Aussage, wie auch die ganze Struktur und das ganze Gedankengut des *Tractatus* auf die sofortige Verneinung der Aussage aufbauen. Damit artikuliert er am klarsten die sprachliche, ontologische und erkenntnistheoretische Skepsis des Europa nach den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Jene Skepsis, die nach dem Zusammenbruch einer Welt eintrat, welcher Zusammenbruch zwar vorausszusehen und vorauszuwissen war, vor seinem Eintreffen jedoch nie richtig ernst erwogen wurde. Die mitteleuropäischen Literaturen an der Jahrhundertwende, der Jugendstil, die Sezession, wollten genau dieses Nähern dem Abgrund zu durch ihre Frivolität, ihre Verspieltheit und Mythosbildung in dem Bewußtsein, daß die Kunst Kunst und nicht Leben ist, sowie mit dessen Bewußtmachung vergessen machen. Und mit diesen Merkmalen des Jugendstils sind wir schon wieder bei den Merkmalen der eingangs meines Vortrages erwähnten Postmoderne angelangt. Hier liegen also die Wurzeln, aus denen sich sowohl die Prosa von Esterházy als auch die von Handke herleiten lassen. Es gelang nicht immer, neue Glauben und neue Werte an derer Stelle zu schaffen, die im Jahre 1918, als dieser Raum zerstückelt wurde, verloren gingen, die man damals vernichtete oder zu vernichten meinte. Und es gelang trotz einiger erfolgreicherer Versuche zwischen den beiden Weltkriegen auch nicht, die übrigens nie zu feste und zu jener Zeit stark erschütterte Sicherheit dieses Raumes (die existentielle und geistige Sicherheit seiner Bewohner) wiederherzustellen, zwar diese Sicherheit war in diesem Raum immer eine Scheinsicherheit, darüber sprechen ja die Werke der Größten, die von Kafka, Musil und Broch. Und darüber sprechen ein halbes Jahrhundert später auch Handke und Esterházy in ihrem ganzen Werk, desgleichen in den von mir untersuchten zwei Büchern. Sie sprechen darüber einmal auf der Ebene der Theorie, wo sie mit dem Dilemma des Schaffens, des Artikulierens ringen. Esterházy drückt seine Identifikation und Übereinstimmung mit Handke aus, indem er ganze Passus von Handke Wort für Wort übernimmt. (In dieser Geste steckt natürlich auch eine gewisse "postmoderne" verspielte Ironie.) Wie z.B.:

Ja, an die Arbeit machen: denn das Bedürfnis, etwas über meine Mutter zu schreiben, so unvermittelt es sich auch manchmal noch einstellt, ist andererseits wieder so unbestimmt, daß eine Arbeits-

anstrengung nötig sein wird, damit ich nicht einfach, wie es mir gerade entsprechen würde, mit der Schreibmaschine immer den gleichen Buchstaben auf das Papier klopfte...¹⁰ - und:

Wenn ich schreibe schreibe ich notwendig von früher, von etwas Ausgestandenem, zumindest für die Zeit des Schreibens. Wie immer das Sujet beschaffen sein mag eine Art wesenhafter Leichtigkeit sollte überall in Erscheinung treten und daran erinnern, daß das Werk nie etwas natürlich Gegebenes ist, sondern eine Forderung und ein Geschenk.¹¹

Dann sprechen sie über die Angst - nicht mehr theoretisch, sondern ganz konkret - durch das Leben der Mutter. Handke sieht auch die Krankheit und den Selbstmord seiner Mutter als den Schlußakt einer ständigen Beklemmung an, was er jedoch nicht in einigen Sätzen, sondern mit seinem ganzen Buch zum Ausdruck bringt. Bei Esterházy spricht die Mutter in einigen Sätzen komprimiert ihre Ängste aus, für die nebenbei bemerkt die Frau eines Grafen Esterházy in Ungarn nach 1945 genug Gründe gehabt hatte.

Mein Junge, ich habe Angst in diesem Land. Vielleicht hätte ich auch in anderen Ländern Angst, aber ich habe eben hier Angst. Keine große Angst, nur ein bißchen. So als hätte die Angst kein Maß.¹² - sagt die Mutter.

Schon nach den obigen zwei Kriterien - ein schweres Menschenleben und Angst - ist es also nicht zufällig, daß sich Esterházy an Handke wendet und von den Werken der von ihm zitierten und benutzten Schriftsteller gerade Handkes Werk in das eigene einbaut. Und dennoch müssen wir die Frage stellen, warum gerade Handke es ist, denn Esterházy hatte sich - um bei dieser Richtung der österreichischen Literatur zu bleiben - auch Bernhard, Jonke oder Artmann wählen können (von denen er übrigens oft und reichlich zitiert). Ich glaube, daß es über alle komplizierten literarischen Räsonnements auch eine äußerst einfache Antwort gibt: die gleiche Lebenssituation, das Erlebnis des Todes der Mutter und dadurch ihr endgültiges Erwachsenwerden gegen das dreißigste Lebensjahr. Mit dem Zitieren, der Ausrufung des Buches von Handke ruft Esterházy seine Mutter auf, mit der Magie des Wortes bildet er den Mythos der Mutter, seiner Mutter, und damit schreibt er sich die Schmerzen von der Seele, leiert sie herunter, und weist sie ins Reich der Literatur.

¹⁰ Esterházy: Hilfsverben, S. 7. - Handke: Wunschloses Unglück, S. 7.

¹¹ Esterházy: Hilfsverben, S. 11. - Handke: Wunschloses Unglück, S. 10.

¹² Esterházy: Hilfsverben, S. 65.

Das letzte Buch Über Peter Handkes "Noch einmal für Thukydides"

**Endre Hárs
(Szeged)**

"...als werde jedes Geschehen verdeckt von einer überspitzten Beobachtung, weshalb wir uns rückblickend nicht an das erinnern, was geschehen ist, sondern an die Art und Weise unserer Beobachtung (...) und da die Beobachtung das Geschehene, das Warten die Veränderung verdeckt und sich daher jede Veränderung unseres Lebens in der größten Stille und Unauffälligkeit vollzieht, schöpfen wir erst Verdacht, wenn uns die neue Situation schon in so bedrohlicher Weise in Besitz genommen hat, daß jeder Rückzug in das verabscheute, verachtete, jedoch über alle Maßen sichere Gewohnte unmöglich geworden ist." (Péter Nádas: Buch der Erinnerung)

In Handkes *Langsame Heimkehr* pflegt der Geologe Valentin Sorger den seltsamen Plan eines wissenschaftlichen Versuchs mit dem Titel "Über Räume", in dem er - die Übereinkünfte seiner Wissenschaft verlassend - Räume beschreiben würde, wie sie sich wissenschaftlich objektivierbaren Größen nicht gehorchend im menschlichen Bewußtsein abbilden. Lauffer, Sorgers Kollege, sagt treffende Worte über dieses Vorhaben, als er Sorger mit seiner Tendenz zur "Entstofflichung" charakterisiert und zugleich die darin verborgene Gefahr der "Sprachlosigkeit" beschreibt.¹ Freilich erfährt der Leser nach der Krise des "Raumverbots" weiter nichts über die geplante Arbeit. In anderen Büchern Handkes kann man wiederum über Werke lesen, die ein Vorhaben, eine gewisse Art Schreiben verwirklichen oder wenigstens als verwirklicht betrachten. So heißt es über Filip Kobals Lehrer in *Die Wiederholung*, daß er Märchen schrieb, die nie eine Geschichte lieferten, sondern nur bloße Beschreibungen von Gegenständen.² Bezeichnenderweise scheitert auch dieser Versuch, Kobals Lehrer ersetzt das Erzählen von Gegenständen durch ihr bloßes Zusammenzählen.³ Ebenso wird über Christian Wagners "Evangelien der Natur" in *Die Lehre der Sainte-Victoire* als Vorhaben, nicht aber als geglücktes Projekt gesprochen.⁴

¹ Handke, Peter: *Langsame Heimkehr*. - Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984, S. 154.

² Handke, P.: *Die Wiederholung*. - Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989, S. 204.

³ ebd. S. 331-332.

⁴ Handke, P.: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. - Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, S. 30.

Mit seinem Buch *Noch einmal für Thukydides*, erschienen 1990,⁵ hat Handke nach den wiederholten Versuchen und den steten Reflexionen einen entscheidenden Schritt gewagt. Der Intention nach scheint *Noch einmal für Thukydides* das Buch von Sorger, Christian Wagner und Kobals Lehrer zu sein, wovon sämtliche bisherigen Handkes gehandelt haben. Es fehlt jegliches bekannte Nachgrübeln über das Wie des Schreibens. Die sich im Laufe des Buches erfolgenden Reflexionen, über die noch ausführlicher zu reden ist, sind anderer Art als etwa in *Die Lehre der Sainte-Victoire*, sie sind Rückschau und nicht Vorschau auf Erzählen. Zunächst wird die neue Art des Schreibens konsequent durchgeführt, und erst im nachhinein auf ihre Wirksamkeit hin befragt. Mehr als bisher stellt sich deshalb die Frage des Gelingens. Ist der Schritt gelungen, oder erfährt Handke das Schicksal seiner Helden? Und gesetzt, daß wir die Frage positiv beantwortet haben, wo führt der Weg weiter hin? Ist *Noch einmal für Thukydides* nicht vielmehr als Handkes letztes Buch zu betrachten, von dem es zwar ein Zurück geben kann, aber kein Weiter mehr? Um die Problematik aufgreifen und dieses Dilemma entscheiden zu können, gilt es zunächst die für das Buch maßgebenden Erzählintentionen Handkes zu skizzieren.

Im Gespräch mit Herbert Gamper hat Handke Thema und Gattung von *Noch einmal für Thukydides* bereits vorweggenommen. Er spricht über die Möglichkeit eines Notizbuchs, "eines über die Person hinausgehenden, nur aus Betrachtungen, Beobachtungen, bezeichnenden Träumen bestehenden Notizbuchs", das "die bessere epische Entsprechung wäre als jede nur durch Kampf, Warten, Geduld und auch Hoffnungslosigkeit sich zusammenfügende Erzählung".⁶ Mit dem auf diese Weise Notierten ist eine Verbindung zweier Komponenten erzielt, nämlich "das Epische, das Zusammenhängende, sich Zusammenfügende zu verbinden mit dem Disparaten, mit dem Sprunghaften, mit dem Augenblickshaften, mit der Notate, daß beides zusammen eine Einheit ergäbe, eine völlig organische, daß sich sozusagen das große Epos und die kleinen Dinge des Alltags" in eine Form zusammengebracht würden.⁷ Das "Epopöehafte" ist dadurch als die Zusammenführung und das Verbinden zweier Geschehnis-Aspekte charakterisiert, die aber nicht als nach Maß und Größe zu unterscheidende Ereignisse zu betrachten sind. Vielmehr wird das Ereignishafte als die eine Komponente durch das Persönliche als die andere Komponente gesiebt, und dem Tun der schreibenden Person eine bloße Vermittler-

⁵ Handke, P.: *Noch einmal für Thukydides*. - Salzburg und Wien: Residenz, 1990.

⁶ Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. - Zürich: Ammann, 1987, S. 96.

⁷ ebd. S. 96.

funktion zugeschrieben. Die Paradoxie des dadurch entstehenden Schreibvorgangs besteht darin, daß er einerseits "die Welt walten" läßt und jedes persönliche Zutun vermeidet, andererseits aber nur die durch das mitfühlende Schreiben als Sinnesorgan waltende Welt akzeptiert. An der erstrebten Objektivität haftet höchste Subjektivität.

Die Intention, "die Welt walten zu lassen", ist ein Erzählprogramm, das sich im ganzen Handke-Oeuvre des letzten Jahrzehnts verfolgen läßt. Weder Handlung noch Vorfälle in der Erzählung dulden, statt dessen Vorgänge und bloße Abläufe darstellen, ist der immer wieder formulierte Anspruch der Handkeschen Schriften. Mag das erstrebte Erzählprinzip als "Landschaftsdarstellung" bezeichnet oder mit dem Begriff der "Schwellenerfahrung" umschrieben werden,⁸ es handelt sich in jedem Fall um den Versuch der Ausschaltung der herkömmlichen Elemente des literarischen Kommunikationsprozesses. Der bedeutendste Schritt dabei ist das begriffliche Ineinanderschmelzen des Textes als "Botschaft" mit dem Text als "Medium". Dieser Vorgang erfolgt aber bei Handke nicht wie gewöhnlich durch die Infragestellung der Text-Botschaft von dem Text als Medium. Der Handkesche Text bedeutet in diesem Sinne nicht sich selber. Sondern gerade umgekehrt, die Botschaft, das Bedeutete nimmt das Medium des Textes in sich auf. Die Landschaft wird nicht zur Schrift, sie ist gerade eine Art Schrift, die es im Schreibvorgang naturgetreu nachzuahmen gilt. Die in den Gegenständen der Welt versteckte Geheimschrift kann man ihnen am besten dadurch abgewinnen, indem man sie etwa über ein Papierstück schraffiert, das man unmittelbar auf die Gegenstände gelegt hat.⁹ Die erzielte Schrift ist nicht in der Sprache des Schriftstellers geschrieben, sondern in der des Gegenstandes. Diese Umdeutung des Erzählvorgangs determiniert sowohl die Rolle des Autors als auch das Leserverhalten. Der Autor erstrebt in der "Schraffierung" der Welt eine naturgetreue Nachahmung, und je weniger Persönliches durch seine Griffe ins Werk hineingeht, desto vollkommener wird es. Für den Autor bringt diese Methode die angestrebte Anonymität mit; nichts darf in der Schrift über ihn Zeugnis ablegen. Die den Leser betreffenden Erwartungen sind noch schwieriger zu erfüllen als die des Autors. Nachdem der Schriftsteller seinen Willen zur Schrift dem des sich darin verwirklichenden Gegenstandes untergeordnet hat, existiert der Gegenstand in der Schrift als Seinsform nur für sich selber und ist auf den Leser als Entzifferer weder angewiesen, noch

⁸ vgl. Parry, Christoph: Peter Handkes Schriftlandschaften. Eine Lehre und ihre Anwendung. - In: Text & Kritik. H. 24. 5. Auflage (Neufassung), 1989. S. 59-65. und Egyptian, Jürgen: Die Heilskraft der Sprache. Peter Handkes Die Wiederholung im Kontext seiner Erzähltheorie. - In: Text & Kritik. Heft 24. 5. Auflage (Neufassung), 1989. S. 42-58.

⁹ Handke, P.: Die Wiederholung. S. 219.

wegen des ausbleibenden Lesevergnügens kritisierbar. Der Prozeß der literarischen Kommunikation ist damit aufgehoben. Weder der Autor noch der Text haben dem Leser etwas zu sagen. Deshalb die Verlegenheit Handkes, wenn er danach gefragt wird, welche Rolle den Lesern seiner Schriften zukommt.¹⁰ Dem Leser bleibt die eine Wahl, sich im Zwei-Mann-Spiel von Text und Autor der Rolle des Autors anzunehmen. Er ist potentieller Schriftsteller, der im Ereignis des Textes "mitschreibt".

Das geschilderte Programm ist nicht ohne Probleme. Sowohl die Rolle des Autors als auch die des Lesers betreffend ergeben sich Schwierigkeiten, indem schließlich scheinbar Unmögliches dargestellt wird. Die Geschichten in *Noch einmal für Thukydides* scheinen die von Jürgen Egyptien auf den Begriff gebrachte "tautologische Poetologie" Handkes zu überwinden und sich nicht "in der redundanten Wiederholung ihrer eigenen Theorie" zu erschöpfen.¹¹ Sie erlauben eine Betrachtung des Buches als Konkretisierung des Handkeschen Programms und ermöglichen die textnahe Überprüfung von dessen Ausführbarkeit.

Den Anspruch auf eine Betrachtungsweise des Werkes als konkretisierten Erzähl-Programms erweckt vor allen Dingen die Erzählperspektive der Geschichten, die zwischen den elf Texten des Bandes zugleich auch eine Verbindung herstellt. Es ist die mehrere Jahre lange Reise eines die Welt betrachtenden Reisenden. Die Zeitpunkte der Aufzeichnungen umfassen vom 23. März 1987, der ersten Geschichte, bis zur letzten, Januar 1990, drei Jahre um. Die Schauplätze sind verschiedene Gegenden um Siedlungen in Jugoslawien, Spanien, Frankreich und Österreich. Zeitpunkt und Ort werden gleich am Anfang in kurz und sachlich formulierten Sätzen mitgeteilt und öfters am Ende wiederholt, wodurch auf die Wahrhaftigkeit der erzählten Geschichten ein Akzent gelegt werden soll. Die dieser Wiederholung zugrundeliegende Intention wird durch die Überschriften erhellt. Der erste Text trägt den Titel *Für Thukydides*, und der Untertitel des zweiten (*Noch einmal für Thukydides*) ist zugleich Titel des Buches. Mit dem Namen des Thukydides, des Geschichtsschreibers des Peloponnesischen Krieges, ist die Vorstellung eines "Konsistenz und Klarheit" aufzeigenden, unparteilich von Ereignissen berichtenden Autors verbunden, der Geschehnisse aneinanderreihet, ohne Nicht-Dazugehöriges hinzuzufügen. Thukydides' Name bürgt aber im Titel des ihm gewidmeten literarischen Werkes nicht für jedwede Art gegenstandsgetreuen Erzählens, sondern, wie das eine Stelle

¹⁰ vgl. Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. S.97, 107-108.

¹¹ Jürgen Egyptien. a.a.O. S. 56.

des Gesprächs mit Herbert Gamper auch bezeugt,¹² für die Darstellung aller Ereignisse, sowohl menschlicher Handlungen als auch der Naturereignisse eines bestimmten Zeitpunkts. Es geht dementsprechend nicht so sehr um die Kunst, im Erzählen Nicht-Dazugehörendes zu vermeiden, sondern vielmehr darum, alles zum Ereignis Gehörende vorzufinden und aufs Papier zu bringen. Dadurch aber, daß die Texte des Bandes fürs alltägliche Denken scheinbar unbedeutende Ereignisse schildern, wird das Problem der Zugehörigkeit zur Ganzheit der Ereignisse zur zentralen Frage des Textes. Der Hinweis auf Thukydides erklärt auch die Tatsache, warum vier der Geschichten als Epopöe und weitere Überschriften als "Geschichte", "Episode" und "Fabel" bezeichnet werden. Das Epos, die literarische Gattung der Verewigung ruhmvoller Heldentaten, dient hier zur Darstellung der kleinen Ereignisse, die dadurch ihre Apotheose erleben. Die wiederholte Hervorhebung der Orts- und Zeitangaben an den Textanfängen und öfters auch am Ende der Texte betont gerade die Wichtigkeit der geschilderten Ereignisse. Die Geste der Geschichtsschreibung lenkt die Aufmerksamkeit auf das Erzählte und lenkt zugleich von der Person des Geschichtsschreibers ab, der als Berichterstatter bewußt im Hintergrund bleibt.

Im ersten, mit seinem Titel als Initialgeschichte geltenden Text erscheint der Erzähler nicht einmal unter dem Namen "Betrachter" oder "Reisender", wie dies in den nachfolgenden Geschichten dann der Fall ist. Man kann seine Gegenwart nur errahnen, indem "der Schatten eines Menschen" auf den gerade beschriebenen Zitronenfalter fällt, oder ein nicht Benannter sein Ohr zu den Geräuschen des schmelzenden Schnees nähert und ein Satz wie "Das war nach den 10-Uhr-Nachrichten im Radio" auf einen Erzähler schließen läßt. Diese Vergegenständlichungen einer mit im Bild anwesenden Person beweisen aber noch nicht, daß es der Erzähler selber wäre. Dafür spricht auch, daß in den späteren Texten ein Betrachter bzw. Reisender erscheint, der zwar als Mit-Dargestellter ins Bild aufgenommen, aber nicht mit dem Erzähler identifiziert wird. Nicht seine Reisenotizen liest man, sondern die Geschichten, die mit ihm passiert sind.

Die Tatsache, daß ein Mit-Dargestellter an den mit minutiöser Genauigkeit geschilderten Geschehnissen teil hat, wird erst bedeutsam, wenn man den Sinn der Darstellungen erfasst. In den beschriebenen Szenen, sei es die Geschichte des Wetterleuchtens, des Schneiens, des Schmelzens oder des Schuhputzers von Split, dominieren

¹² Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. a.a.O., S. 76.

Ereignisse, in denen eine bis dahin nicht vorhandene Zusammengehörigkeit der einzelnen Elemente zustandekommt. Im nächtlichen Wetterleuchten wird die Erde erst durch den sie erleuchtenden Himmel zu dem, was sie ist; das Schneien verbindet das Oben mit dem Unten, und das Schmelzen ist ein Übergang der Elemente ineinander, wodurch wiederum ein Zu-Eins-Werden vor sich geht. Wie in einem Epos Ereignisse aufeinanderfolgen bzw. sich von Zeit zu Zeit wiederholen, so zeigt sich die Welt in den einzelnen Geschichten des Bandes als eine von Wiederholungen durchwobene Aufeinanderfolge von Weltbegebenheiten. In diesen Zusammenhang der Welt wird der Betrachter/Reisende miteinbezogen und dadurch dem reflektierten Außenstehen eines Schreibenden entrissen. So spiegeln seine Schuhe, nachdem der Schuhputzer sie geputzt hatte, den Glanz der Welt selber wider, so erlöst ihn die Gischt der Meereswellen im Wetterleuchten von seiner Betrachtung und läßt ihn den Sturm empfinden. Und wenn es über ihn im Epos vom Beladen eines Schiffs heißt, fast hätte er einer jungen Frau auf dem betrachteten Schiff zugewinkt, dann folgt der Satz "Sie hätte zurückgewinkt" darauf, als Anzeichen dessen, daß er ein Teilhaber an der Geschichte geworden ist. Wenn die Einverleibung des Betrachters als potentiellen Erzählers in die Geschichte gelingt, d.h. seine Preisgabe des subjektiven Schauens, bzw. Erzählens sich als erfolgreich erweist, ist zugleich gewährleistet, daß auch das intendierte Schreiben von Geschichten, die Schraffierung der Welt, so wie sie ist, vollendet wurde.

Wenn dem aber so ist, wodurch erklärt sich die Tatsache, daß ein Ich-Erzähler von der sechsten Geschichte an die in den ersten fünf Geschichten gut funktionierende Leerstelle des Erzählers ausfüllt, ja schließlich die Figur des Betrachters in einigen zum Verschwinden bringt? Ist das Abbrechen des Konzepts als das Aufgeben des Versuchs, als deren Mißlingen zu bewerten? Um dies zu entscheiden lohnt es sich wieder auf die zeitliche Abfolge der Geschichten zurückzugreifen. Die Geschichten folgen einander der Datierung nach in zeitlicher Ordnung. Keine der später datierten überholt aus irgendeinem thematischen Grund eine früher geschehene. Die Reihe der Geschichten nähert sich Schritt um Schritt zur Gegenwart eines Erzählers, die nicht in der letzten erreicht wird, sondern in der achten, in *Zwei Tage angesichts des Wolkenküchenbergs*. Im Gegensatz zu den vorausgehenden Texten beginnt dieser drei Tage vor der Erzähl-Gegenwart und endet im Heute des Erzählers. Bei den nachfolgenden Texten mag die gelegentlich wiederaufgenommene Vergangenheitsform nicht mehr darüber hinwegtäuschen, daß die erzählten Ereignisse den Schreibenden eingeholt haben und nun in seiner Gegenwart

aufgeschrieben und zurückprojiziert werden. Parallel zu diesem Zusammenwachsen von erzählter Zeit und Erzählzeit erscheint die Ich-Form des Erzählers. Seine Gegenwart verhindert, daß er sich selbst mit in seine Texte einbaut und zum beteiligten Betrachter der Geschichten macht. Der zeitliche Abstand erweist sich im nachhinein als erfolgreiches Mittel zum Waltenlassen der erzählten Welt; dessen Auflösung füllt das Schreiben mit Reflexionen, die nichts anderes sind als ständige Erzähler-Gegenwart im Schreiben. Die nachfolgenden drei Geschichten des Buches vergegenwärtigen drei Aspekte der Schrift-Problematik, durch die sie auf die vorausgehenden Texte zurückverweisen und der linearen Geschichten-Folge des Buches erst die erwünschte Abgeschlossenheit verleihen, die im folgenden noch der Erläuterung bedarf.

Die drei abschließenden Texte überprüfen das Verhältnis des aufs Papier gebrachten Weiterlebens zur Gegenstandswelt und hinterfragen der Reihe nach erst das schriftlich fixierte Erlebnis, dann die Wirksamkeit der erzählerischen Vermittlung zwischen Schrift-Erlebnis und Gegenstandswelt, und schließlich das Bestehen der Gegenstandswelt selber. Im ersten der drei Texte, im *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere*, werden die Ereignisse des 23. Juli 1989 am Bahnhofshotel Lyon-Perrache zur Geschichte verwandelt. Die Harmonie des abgebildeten Ortes wird in der Erinnerung mit der Disharmonie desselben Ortes in der Nazi-Zeit konfrontiert. Das Schrift-Erlebnis, wie wir sie aus den Texten des Bandes kennen, vermag hier nicht das Auftauchen einer früheren Geschichte zu verdrängen, die sich im selben Hotel unter dem Regime von Klaus Barbie abgespielt hat. Wie es am Ende des Textes heißt, "(...) auf einer Schiene landete ein kleiner blauer Falter, blinkend in der Sonne, und drehte sich im Halbkreis, wie bewegt von der Hitze, und die Kinder von Izieux schrien zum Himmel, fast ein halbes Jahrhundert nach ihrem Abtransport, jetzt erst recht."¹³ Die Erinnerung an den Klageschrei der abtransportierten Kinder von damals durchbricht den wiederhergestellten Bildzusammenhang, der Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere endet mit einem Mißerfolg. Das schriftlich fixierte Erlebnis kann die Gegenstandswelt weder ersetzen noch umgestalten.

Die *Kleine Fabel der Esche von München*, der zweite Text, umfaßt den drei Tage langen Prozeß der Betrachtung der im Titel erwähnten Esche. Dem ersten Tag, an dem die Esche aus der Gewöhnlichkeit heraustretend den Ich-Erzähler als "ein Ort des Ge-

¹³ Handke, P.: Noch einmal für Thukydides a.a.O., S. 26.

schehens" überrascht, folgen die nächsten zwei mit ständigen Störungen der Wiederholung des Erlebten. Er leidet an "Bildsprüngen", die das Waltenlassen der Welt durch subjektive Eindrücke verhindern, und versucht verzweifelt "den Blick weg ins Leere wendend, das Vergleichsbild abzuschütteln". Die wiederholten Versuche enden in der vergeblichen Sehnsucht nach Wiederherstellung, da das Vorhaben sich nur für die Momente des Schreibens verwirklichen ließ. Der dritte Text mit dem Titel *Epopöe vom Verschwinden der Wege* oder *Eine andere Lehre der Sainte-Victoire* greift schließlich in ähnlicher Weise das Problem der Wiederherstellbarkeit des Schrift-Erlebnisses auf, nun aber nicht aus der Perspektive des Betrachters sondern aus der der betrachteten Welt aus. Nicht nur der Betrachter ist unfähig, dasselbe Schrift-Erlebnis zu reproduzieren. Selbst die Welt der Gegenstände bewegt und verändert sich nach den geglückten Schreib-Akten immer weiter, so daß auch sie nicht mehr als Grundlage desselben Erlebnisses gelten kann. Der Wanderer im genannten Text versucht erfolglos, die Sainte-Victoire in Aix-en-Provence in demselben Zustand vorzufinden, in dem er den Berg bei einer früheren Wanderung erlebt hat. Was einmal zum Text geworden ist, existiert nur noch in seiner schriftlichen Seinsform, das übrige ist einem Waldbrand anheimgefallen.

Was bleibt vom Handkeschen Konzept übrig, wenn alle drei Komponenten des Schreib-Akts, die der Schrift, des Schriftstellers und des Schriftgegenstandes auseinandergefallen sind und aufgehört haben sich aufeinander zu beziehen? Worin besteht die andere Lehre der Sainte-Victoire, wenn das Schrift-Erlebnis keine Rückwirkung auf die Gegenstandswelt hat, die Welt der Gegenstände keine auf die schriftliche Fixierung des Erlebnisses und der Schriftsteller weder auf die eine noch auf die andere zurückzuwirken vermag? Die aus diesen Erfahrungen abgeleitete "Lehre" verlangt nach Umdeutung der Rolle des Autors sowie des Leserverhaltens. Schrift-Erlebnisse geben in diesem Sinne nie überprüfbare Harmoniezustände der Welt wieder, die ausschließlich während des Schreibakts existiert haben und nur noch zur Erinnerung einladen können. Die dargebotenen Schrift-Erlebnisse gelten als Vorbilder, deren Wirksamkeit sich in der Erinnerung erschöpft und nicht zur Tat führt. Sie dienen wie die Epen zur Aufrechterhaltung des Bewußtseins der Herkunft, sie sind aber nicht zukunftsgerichtet, da sich das Vorbildhafte gerade dadurch auszeichnet und aufrechterhalten läßt, daß es unwiederherstellbar ist. Man liest die Texte nicht, weil man durch sie etwas in Erfahrung bringen könnte, sondern weil man das in Ihnen Enthaltene dadurch wiederbelebt. Der Akt des Lesens spricht nicht den Geist an, sondern den Körper und erzielt eine beinahe physiologische

Wirkung, wie etwa das sinnlos und mechanisch gesprochene Rosenkranzgebet. Eine Hingabe und eine Zurücknahme erfolgt in den Texten von *Noch einmal für Thukydides*, deren Intention zunächst zum Verlassen des Textes und zum Aufspüren ähnlicher Schraffierungs-Erlebnisse in der Gegenstandswelt veranlaßt und dann den Gestus dieser Relativierung des Textes zurücknimmt und ihn als das eigentlich mögliche Schraffierungs-Erlebnis behauptet. "Geht hinaus in die Berge, und macht, was nur ich für euch machen kann!" - ließe sich die Handkesche Intention persiflieren. Der Leser wird damit auf das Buch zurückverwiesen und zum wiederholten Lesen veranlaßt, während der Autor von seinen Harmonie schaffenden Schreibakten für immer entfremdet und entlöst -weil sie nun mal beendet sind-, sich in wiederholte Schreibprozesse begibt. Er schickt sich wie ein Sänger alter Zeiten immer wieder von neuem an, das Altbekannte zu erzählen, nämlich daß im Schreibakt die Harmonie entstanden und nun auch schon vorbei ist. Bis der Leser zum Text gelangt, hat er das Wichtigste verpasst; er kann und soll sich dessen freilich durch das Lesen gedenken. Die neu erscheinenden Handke-Bücher sind keine neuen Werke mehr, sondern nur das neu wiederholte Ausholen des Autors zum Erzählen.

Noch einmal für Thukydides ist im Sinne des oben Gesagten Handkes letztes Buch. Was dem Handkeschen Erzählprogramm entsprechend nach diesem Buch erscheint, steht nur in zeitlichem Abstand zu ihm, nimmt aber die gleiche Stelle in der Hierarchie der Werke ein, die nunmehr keine Hierarchie mehr ist. Und Aufsätze, die über Handke nichts Neues sagen, legen gerade darüber Rechenschaft ab, daß sie das Oeuvre erfaßt haben.

Peter Handkes "Versuche"

**Márta Horváth
(Veszprém)**

Eine der wichtigsten Begründungen für die Wissenschaft ist die Ansicht, daß die Welt und die Art, wie wir in ihr leben und kommunizieren, wohlgegliedert sind, und ein regelrechtes System bilden, wodurch wir die Möglichkeit haben, unsere einzelnen Beobachtungen aufgrund allgemeiner Gesetze in ein zusammenhängendes System zu ordnen. Also Theorien zu schaffen, deren Ziel die eindeutige Ausführung, die Vermeidung der Widersprüche und die Lückenlosigkeit ist. Der unerläßliche Bestandteil der Theorie ist das entsprechende Begriffssystem, dessen Glieder als Axiom oder als von Axiomen abgeleitete Definition exakt bestimmt sind. Der Begriff muß also das vorliegende Reale mindestens aus dem der Hypothese entsprechenden Aspekt eindeutig beschreiben können und der Wissenschaftler ihn eindeutig sehen können.

Was für Möglichkeiten hat derjenige, der kein System will, der nichts Endgültiges aussagen will, für den die Widersprüche in den Dingen gleichzeitig anwesend sind, der den Weg zu den immer neuen Erkenntnissen offen lassen will? Wie kann sich der Denker ohne Begriffe ausdrücken, wie kann er die für ihn verwendeten Bezeichnungen wie Wissenschaftler und Philosoph vermeiden?

In dem von Herbert Gampfer mit Peter Handke geführten Gespräch weist Handke Kategorisierungen zurück, die seine Person festlegen wollen, und er selbst vermeidet auch die "Offenbarung" von allem Endgültigen. "Was die Wirklichkeit betrifft, in der ich lebe, so möchte ich ihre Dinge nicht beim Namen nennen."¹, sagt er in dem "Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms". Und warum nicht: "Ich erwarte von der Literatur ein Zerschlagen aller endgültig scheinenden Weltbilder."² Der gangbare Weg für den Denker, sich auszudrücken, ist die Erzählung. In seiner "Poetologie" besteht der Unterschied zwischen dem Roman und der Erzählung in dieser Ungezwungenheit: Die Erzählung braucht kein "Story", man muß kein Zeitgenosse sein, man muß nicht philosophieren und

¹ Handke, P.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. - Frankfurt/ M.: Suhrkamp 1975, S. 25.

² Handke, P.: 1975, S. 20.

Stellung nehmen³, in ihr kann man frei, ohne verpflichtet zu sein etwas zu finden, suchen.

[...] das pur Konkrete ist so erkenntnislos, und das Abstrakte, da ist man so leicht in Gefahr, die vorhandenen Begriffe einfach so herumzuschaukeln. Und dazwischenzufinden, das ist für mich immer [...] das ist es, was mich eigentlich antreibt zu reden [...]⁴

Ist dies das Glaubensbekenntnis des Künstlers? Die Zielsetzung seiner Kunst? Was ist das, das keine Kunst ist? Einerseits das pur Konkrete, das mit seiner selbstverständlichen Anwesenheit das fruchtbare Denken über sich, den mit der dauerhaften Beobachtung verlangsamten Vorgang des Erkennens, den Empfang durch "die allerwärmende Phantasie"⁵ unmöglich macht. Andererseits das Abstrakte, für das wir kein Sinnorgan haben, das nur in den von uns kreierten Begriffen existiert und deshalb der Gefahr, sich in Spekulationen zu verirren ausgesetzt ist. Der Begriff also, ob er sich auf das Abstrakte bezieht, oder das Konkrete bezeichnet, ist in Handkes "Poetologie" von Anfang an von negativem Wert und wird trotz seiner eventuellen Unersetzbarkeit vermieden, weil das Dazwischenzufinden nur ein Anti-Programm ist.

Der Traum

Der Traum als der Verkünder der Wahrheit ist keine neue Erscheinung, er hat schon seit den Anfängen der Literaturgeschichte eine bedeutende Rolle in der schöpferischen Arbeit des Künstlers. Die Szenen aber, die ich zum Begriff "Traum" ordne, vergegenwärtigen nicht unbedingt Traumbilder, sie beschreiben einen Zustand, den ich den Zustand der Handkeschen Inspiration nenne. So wird der "Traum" ein zusammenfassender Begriff mit breitem Intervall für die diesen Zustand beschreibenden, verschiedenen Erscheinungen, wie "Halbschlafbild", "nächtlicher Traum", "Epiphanie", "Vision", "Tagtraum". Ein Teil der Erscheinungen vergegenwärtigt ein immer wieder zurückkehrendes, visionähnliches Bild, das das "umfassende", "alldurchlässige"⁶ Buch darstellt. Das Buch beinhaltet ein "weltumspannendes Epos"⁷, das als Bild nur eine auf das

³ Handke, P.: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper. - Zürich by Amman Verlag AG: Suhrkamp 1987, S. 41.

⁴ Handke, P.: 1987, S. 54.

⁵ Handke, P.: Versuch über die Jukebox. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 72.

⁶ Handke, P.: Versuch über den geglückten Tag. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 26.

⁷ Handke, P.: 1990, S. 28.

Schreiben herausfordernde Idee ist, das Traumbild des Erzählers über den Prototyp der Prosa.

Die Vision der Idee diktiert nur das Bild, nicht aber die endgültige sprachliche Form. Die Form, die die Idee in ein artistisch gemachtes Kunstwerk verwandelt, erscheint in einer anderen Dimension des Zustands, nämlich des Zustands des unbewußten Träumens; sie wird faßbar und anwendbar in einer Epiphanie. Wie das Visionsbild die sich auf alle Zeiten ausstreckende Wahrheit zeigt, so verdichtet sich die Zeit in der Epiphanie in einem Moment, im Moment der Erscheinung.

Das Visionsbild

Ganz anders setzte ihm zu, wie sehr sein kleines Vorhaben dem zu widersprechen schien, was sich, im Lauf der Jahre stärker und dringlicher, in der tiefsten seiner nächtlichen Träume ereignete. Dort in der Traumtiefe, das erfuhr er mit Wucht im Schlafen und dachte es aufgewacht weiter, zeigte sich ihm sein Gesetz als Bild, Bild um Bild. Jene Träume erzählten [...] ein weltumspannendes Epos von Krieg und Frieden, Himmel und Erde, Westen und Osten...⁸

Wenn sich also Handke fragt "Was war seine, des Schriftstellers, Sache?"⁹, dann sucht er in seinen Gedanken nach solchen Themen, die "danach schrien, nicht bloß berichtet, archiviert oder Stoff der Geschichtsbücher, sondern darüber hinaus überliefert zu werden in der Form eines Epos."¹⁰ Was für Zielsetzung bedeutet das sich Vorbereiten auf das Eposschreiben? Warum wird der Gedanke an das Eposschreiben für einen Schriftsteller am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts anziehend?

Der weltanschauliche Hintergrund des Epos ist ein rein mythisches Weltbild, in dem die extensive Totalität des Seins, die Lebensimmanenz des Sinnes noch gegeben ist. Handke weist mit den Attributen "allumfassend", "weltumspannend" auf diese Betrachtungsweise hin. Nach seiner "Poetologie" ist die Welt nur im Ganzen gesehen hineinschreibbar in ein literarisches Kunstwerk. "Das eine in Allem"¹¹, das den Zusammenhang möglich macht, bedeutet eine Ordnung, aber nicht die Struktur der gegebenen Tatsachen der jeweiligen Welt, sondern die Möglichkeit eines mythischen Kosmos, in dem

⁸ Handke, P.: 1990, S. 28.

⁹ Handke, P.: Nachmittag eines Schriftstellers. - Salzburg, Wien: Residenz 1987, S. 71.

¹⁰ Handke, P.: NS 1987, S. 72.

¹¹ Handke, P.: Die Lehre der Sainte-Victoire. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 100.

alles als der Prototyp der Dinge seinen Platz hat, die Menschenzeit zur mythischen Zeit wird und an Stelle der Wörter und Namen das in dem Augenblick die Ewigkeit zeigende Bild tritt.

Ebenso gesetzkräftig wie die Bilder waren die Gefühle, die dieser da hatte [...], aber rein und inbildhaft wurden sie ihm erst mit der den Schläfer durchglühenden Sinnlichkeit des epischen Träumens: Wie er dann statt Dankbarkeit die Dankbarkeit empfand, so auch das Erbarmen, die Kindlichkeit, den Haß, das Staunen, die Trauer, die Verlassenheit, die Todesangst.¹²

Die mit bestimmten Artikeln versehenen Namen der Gefühle wirken in der Erzählung wie die Namen der Götter in den Mythen: "Es gibt nicht einen Frühling, sondern den Frühling, nämlich eine bestimmte Handlung der Persephone, es gibt nicht eine Nacht, auf die ein Tag folgt, sondern die Nacht, auf die der Tag folgt."¹³ schreibt Kurt Hübner in seinem Werk *Die Wahrheit des Mythos*. Der mit der Anwesenheit der Arche aufgehobene Zeitfluß verwandelt sich in eine sich immer wiederholende heilige Zeit, in der Zeit und Zeitinhalt eine unauflösliche Einheit bilden.

Klein Blut mehr, kein Herzschlag mehr, keine Menschenzeit mehr:
nur noch die mächtig pulsende und vom eigenen Puls erzitternde
Alldurchsichtigkeit. Kein Jahrhundert mehr, nur die Jahreszeit.¹⁴

Die Geschichte

Handke versucht mit der Bestrebung, seine mit dem Schreiben geschöpfte Welt zu mythisieren, die geschichts- und zeitlosen Momente der Welt zu finden. Für die Menschheit bedeuten die geschichtslosen Momente das Sein im Frieden, weil die Historie nichts anderes als die Geschichte der Kriege der Menschheit ist, deren Verewigung die Aufgabe des Chronisten sei. Der Erzähler, und dieses Erzähler-Sein bedeutet in diesem Fall nicht nur ein Engagement für die Gattung, sondern mit dem Versetzen in eine höhere Sphäre auferlegt er dem Erzähler eine fast utopische Aufgabe, kann nur für die friedlichen Ereignisse eine erzählende Form finden. Nur der friedliche Zustand der Welt (also ihre Geschichtslosigkeit) kann in eine literarische Form, in eine sprachliche Ordnung verwandelt werden. Die Sachlage der dem Schreiben zum Material dienenden Welt ist in einer engen

¹² Handke, P.: 1990, S. 30.

¹³ Hübner, K.: *Die Wahrheit des Mythos*. - München: C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck) 1985, S. 138.

¹⁴ Handke, P.: *Langsame Heimkehr*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 62.

Beziehung mit der Möglichkeit des Schreibens, mit dem Werk. Die Ordnung der Welt, der Frieden ist Voraussetzung der Möglichkeit des Findens der künstlerischen Ordnung, der Form. In Handkes literarischem Begriffswörterbuch sind also die Ordnung, die Form und der Frieden synonyme Benennungen für die Bedingung des Schreibens.

alles friedliche Geschehen war zugleich schon Erzählung und diese, anders als die Kampfhandlungen und Kriege, die erst einen Sänger oder Chronisten brauchten, gliederte sich in meinen müden Augen von selber zum Epos...¹⁵

Die zu Handkes Inspirationszustand gehörende "Weltwerdung"¹⁶, die Identität mit der Welt, die in allen drei Versuchen eine zentrale Bedeutung hat, ist nur in der Selbst-Vergessenheit möglich, wenn er sich genauso wie die Welt um die Geschichte bringt. Der Versuch über die Jukebox ist die Suche nach dem zum Schreiben geeigneten Ort. Der Schriftsteller reist nach Soria, einer fernen Kleinstadt in Spanien. Die Reise nach Soria bedeutet das Verlassen des Heimatlandes und damit des Schauplatzes seines bisherigen Lebens, um mit dem Sich-Entwerfen von dem Ort auch die dort erlebten Erinnerungen, die Vergangenheit, seine Geschichte hinter sich zu lassen. Soria als die für ihn "geschichtstaubste"¹⁷ Stadt bedeutet ein solches Vakuum, in dem er wie in einer Leere, in dem "Freisein von Geschichte"¹⁸ das reinste Bild über sich schaffen kann, in dem er seinen eigenen Mythos heraufbeschwören kann.

Ja so hätt ichs jedenfalls gern, oder so sind die Momente, wo ich ohne Historie mich sehen kann und wo ich mich dann da in diesen Erkenntnismomenten am meisten als der fühl, der ich bin.¹⁹

Die Angleichung an die mythische Welt auf dieser Weise ergibt eine solche Verschmelzung mit der Welt, die den Schriftsteller zu der Rolle des Mediums, zu dem wortlosen Durchlassen der Welt fähig macht.

Die Weltwerdung - Handkes Inspirationszustand

Mit der ersten Verwirklichung der Selbst-Vergessenheit, mit dem "Sich-Entwurzeln"²⁰ und damit, daß sich Handke seine Geschichte genommen hat, hat er das

¹⁵ Handke, P.: Versuch über die Müdigkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S.57.

¹⁶ Handke: 1990, S. 88.

¹⁷ Handke: 1991, S. 27.

¹⁸ Handke: 1987, S. 113.

¹⁹ Handke: 1987, S. 113.

²⁰ Handke: 1980, S. 43.

von allen Anschaulichkeiten entzogene bloße Ich-Bewußtsein übriggelassen, das Wissen, daß ich Ich bin, ohne, da dieses Wissen außer sich noch etwas bedeuten würde. Die Selbst-Vergessenheit ist wichtig, damit das Ich organischer Teil der Welt sein kann, aber das Ich-Bewußtsein des absoluten Ichs muß bewahrt werden, damit die Inspiration des Gefühls der Verbindung zum Schreiben des Werkes führt. Der potenzielle Erzähler wird durch das Verschmelzen mit der Welt zum Schreiben fähig. Das absolute Ich kann aber nur in dem Vorgang des Erzählens, also zum Erzähler werdend mit der Welt verschmelzen. Die aktive Rolle des Erzählers im Vorgang des Schreibens wird fragwürdig: "...alles friedliche Geschehen [...] gliederte sich in meinen müden Augen von selber zum Epos"²¹, schreibt Handke, und der Erzähler ist in diesem Prozeß nur noch ein Medium, ein Vermittler. In der Müdigkeit wird das Ich "wie durch eine Wunder weggenommen"²², und durch die "Wohltat der Form"²³ verwandelt sich die Welt durch den Erzähler gedungen in das im Visionsbild gesehene Epos.

Ja, dachte ich, das ist ein Bild für die richtige menschliche Müdigkeit: die öffnet, sie macht durchlässig, die schafft einen Durchlaß für das Epos aller Wesen...²⁴

Der Erzähler übergibt den Platz der bisher Psyche genannten anderen Kräften. An die Stelle der Psyche tritt die Muse, das Pfand der Objektivität; Gewähr dessen, daß das Werk den Kosmos in dessen Echtheit zeigt, durch die Psychologie des Individuums nicht verfälscht. Die Lehre der *Lehre der Sainte-Victoire* ist diese Objektivität: man soll Betrachtungen so anstellen, daß sich das gesehene Bild durch das Subjekt nicht verzerrt, daß das Auge wie eine Kamera, die Dinge verdinglicht festnimmt.

[...] wobei zugleich jede Einzelheit rund und klar erschien; dazu ein Schweigen, mit dem das gewöhnliche Ich rein Niemand wurde und ich, mit einem Ruck der Verwandlung, mehr als bloß unsichtbar: der Schriftsteller.²⁵

Die Form

[...] ich mein, ich muß mich schon objektivieren, das ist klar; ich kann nicht auf mein Wesen mich verlassen, das ist die schlimmste Literatur, das ist der Subjektiv-Kitsch [...]. Ich muß mein Wesen

²¹ Handke: 1989, S. 57.

²² Handke: 1989, S. 53.

²³ Handke: 1989, S. 53.

²⁴ Handke: 1989, S. 62.

²⁵ Handke: 1980, S. 72.

durch die Form lenken, und auch durch die Form bessern und reinigen.²⁶

Wenn wir Handkes literarisches Lebenswerk als ein zusammenhängendes Ganzes betrachten wollen, so können wir vielleicht die Rolle der literarischen Form in seiner "Poetologie" von der von den Literaturhistorikern als Wendepunkt gehaltenen *Langsame Heimkehr* am anschaulichsten verfolgen.

Der Held der Erzählung ist ein Geologe namens Sorger, der "durchdrungen von der Suche nach Formen"²⁷ die von der Zivilisation fern liegende Wildnis aufsucht, um anstatt der sich auf den Raum und die Zeit bezogenen Begriffe der sich während der Geschichte der Menschenzeit herausgebildeten Sprache ein von dem gegenwärtigen unterschiedliches, neues Verhältnissystem für sich zu finden, und mit Hilfe der bloßen Form sich in ein nicht in seine Teile zerfallendes Gefüge zu verwandeln. Für den Held der *Lehre der Sainte-Victoire* ist die Botschaft von Cezannes Bilder, daß das Wesen der Künste die Form, das Gemachtsein ist, dessen handwerklicher Charakter in der Allegorie am Ende des Werkes noch anschaulicher wird. Die Freundin des Hauptheldes bereitet sich mit dem Entwerfen des "Mantels der Mäntel" auf das große Werk seines Lebens vor, und obwohl die Idee in ihrem Kopf schon fertig ist, und das Material auch vor ihr liegt, wird die Verwirklichung der Idee durch die Schwierigkeit der Form, der Verknüpfung verhindert. So bedeuten auch die in den drei Versuchen erscheinenden Bilder über das Epos nur vergebliche Ideen ohne der "Wohltat der Form", durch die das Gewirr der Welt einen Rhythmus bekommt, und "die tausend unzusammenhängenden Abläufe"²⁸ sich zu einer Folge ordnen. Die Zeit und der Raum, in deren Rahmen die menschliche Existenz sich zu verwirklichen hat, werden durch die Form geordnet. Ihre Bewältigung durch die dichterische Form ist mit dem Tanz der Musen symbolisiert. Die harmonischen Bewegungen der Musen gliedern das Medium ihres Seins sinnvoll. Handke will seine Erzählung diesem Tanz ähnlich machen, er will die Form finden, mit deren Hilfe er das Chaos des durch das "selbstlose Schauen"²⁹ in das Zentrum der Welt gezogenen Lebens in das "weltumspannende Epos" verwandeln kann.

In dem *Versuch über die Jukebox* denkt er die für seine Erzählung möglichen Formen durch: es taucht der Gedanke an die Ballade, an den Dialog, an den Liedtext auf. Die

²⁶ Handke: 1987, S. 57.

²⁷ Handke: 1979, S. 67.

²⁸ Handke: 1989, S. 55.

²⁹ Handke: 1989, S. 53.

fruchtbare Müdigkeit, der inspirierende Traum ist aber nicht bewußt zu suchen. Wie die *dejados* "sich untätig einfach dem überließen, was der Gott in ihrer Seele, alma, anzurichten wünschte"³⁰, so entscheidet sich auch Handke dafür, statt sich auf das Schreiben zu konzentrieren, sich der Macht der Musen zu überlassen; die Epiphanie, die Erscheinung der Form, das Träumen über den Rhythmus abwartend.

[...] und nun, auf seinem Wege-Probieren ziellos in der Savanne, setzte in ihm auf einmal ein ganz anderer Rhythmus ein, kein wechselnder, sprunghafter, sondern ein einziger, gleichmäßiger, und vor allem einer, der, anstatt zu umspielen, geradlinig und vollkommen ernst in einem fort in medias res ging: der Rhythmus des Erzählens.³¹

In Handkes Versuchen ist die Frage der Form Gegenstand einer ständigen Diskussion des Schriftstellers mit sich selber. Das in der Vision erschienene Bild über das Epos verlangte eine umfangreiche, objektive, umfassende Form. Handke kann aber auf seinen Anspruch, den er in dem *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* so formuliert hat, nicht verzichten: "Literatur ist für mich lange Zeit das Mittel gewesen, über mich selber, wenn nicht klar, so doch klarer zu werden"³². Dem Anspruch entspricht viel mehr eine die alltäglichen Dinge seines Lebens formulierende Gelegenheitsarbeit oder eine lyrische Form, die er in seinen Erzählungen immer wieder ablehnt. Sein Form-Ideal, das er 1987 Herbert Gamper folgendermaßen beschreibt: "...das grosse Epos und die kleinen Dinge des Alltags [...] in eine seltsame Form zusammenbringen..."³³, hat er vielleicht in dem 1990 geschriebenen *Noch einmal für Thukydides* verwirklichen können in dem *Epopöe vom Beladen eines Schiffs* oder in dem *Epopöe der Glühwürmchen*. Damit, daß er unbedeutend scheinenden Ereignisse des Alltags zum Thema eines Epos macht, versieht er die Bedeutung der Geschichte und besonders die geschichtliche Bedeutung der Ereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts mit einem Fragezeichen. In dem *Versuch über den geglückten Tag* ironisiert er es:

Ich bin zu streng mit mir, zu wenig gleichmütig im Mißgeschick mit den Dingen, zu voll an die Ansprüche an die Epoche, zu sehr überzeugt von der heutigen Nichtigkeit: ich bin ohne Maß für ein Glücken des Tags.³⁴

³⁰ Handke: 1991, S. 99.

³¹ Handke: 1990, S. 70.

³² Handke: 1975, S. 19.

³³ Handke: 1987, S. 247.

³⁴ Handke: 1991, S. 41.

Wenn aber das alltägliche Ereignis persönlich wichtig wird, wenn Handke über die Müdigkeiten seiner Vergangenheit, über die Jukebox seiner Jugendzeit oder über einen seiner Tage schreibt, verschwindet die Harmonie der Form, und der Schriftsteller mit seinen selbstreflektierenden Bemerkungen schreibt statt des Werkes die Theorie des Werkes.

Die Selbstreflexionen

"Die Frage: wie ist der Roman - in der Mitte von Europe und oder anderswo - heute und morgen?" - beginnt Lengyel Péter seine theoretischen Erläuterungen über den Roman in der Zeitschrift "2000". Er formuliert seine Antwort nicht nur in seinem theoretischen Aufsatz, sondern man findet das Problem auch in seinen Romanen. Soll sein Thema die Genese des Weltalls sein, oder kann er genauso über eine unbedeutende Vorstadtkneipe schreiben? Kann er den epischen Schwung mit lyrischer Einlage unterbrechen? Soll er als Struktur die lose Kette der Erinnerung oder die Scheinwirrnis der Entstehung wählen?

Als Handke in seinen Versuchen den der speziellen Epoche gemäßen Gegenstand und die Form sucht, wirft er in seinen Werken die theoretischen Fragen des Epischen auf. Seine drei Versuche über die Müdigkeit, die Jukebox und den geglückten Tag vergegenwärtigen das Sich-Vorbereiten zum Schreiben. In dem *Versuch über die Müdigkeit* ordnet er die in der Vergangenheit erlebten Müdigkeiten nach den Kategorien "Gut" und "Schlecht", nach dem Kriterium, ob sie ihm zur Einheit mit der Welt verholfen oder ihn dieser verfremdet haben. Am Ende des Werkes nach dem Wachrufen der guten, "einenden" Müdigkeiten gelangt er zum Bild der utopistischen Müdigkeit. Die utopistische Müdigkeit ist der Inspirationszustand des Schriftstellers, in dem er die kosmische Einheit erlebend zum Schreiben fähig wurde. Die letzte Müdigkeit ist utopistisch, weil das Werk nicht aus ihr geschaffen wurde. Sie wurde das Werk schreibend heraufbeschworen. In dem *Versuch über die Jukebox* wird statt des im Titel genannten Gegenstandes der fragende Erzähler zum Haupthelden; der Gegenstand der Erzählung wird die Reise des Schriftstellers nach Soria, um zu schreiben, und ihr Schauplatz wird der Ort des Schreibens. In dem *Versuch über den geglückten Tag* stellt sich Handke ständig der Besonderheit seines Themas gegenüber: "Ob es mit unserer speziellen Epoche zu tun hat, daß das Glücken eines einzelnen Tages zum Thema (oder Vorwurf) werden

kann?"³⁵ Der geglückte Tag, über den er schreibt ist gerade deshalb geglückt, weil er an diesem Tag schreiben kann, z.B. über den geglückten Tag. Sein Schwung ist derselbe Schwung, der unter dem Namen "Form" das Kunstwerk schön macht: Das Bild von Hogarths wird durch die "Linie der Schönheit und Anmut" aus unförmiger Farbmasse zum künstlerischen Werk. Handkes Gedanken werden durch den aufgefundenen Rhythmus zur Erzählung. Der Held des Tages wird der, der findet "wodurch der Tag seinen Schwung und Schwingen bekäme"³⁶; der Held der Erzählung wird der inspirierte Erzähler, wenn er den Schwung der Erzählung findet.

Die drei Erzählungen, die Handke in dem Titel als "Versuch" bestimmt hat, würde ich anschauliche Suche nennen. Der Gegenstand der Suche ist das in der Vision gesehene Bild über das weltumspannende Epos und die in dem Epos auf Form gefundene einheitliche Betrachtungsweise. Der zur Verwirklichung des Ziels führende Weg ist das Anwenden-Können der in dem Inspirationszustand des Erzählers erscheinenden Form. Die Erzählungen beschreiben die verschiedenen Stufen dieser Suche - die Suche des zum Schreiben geeigneten Ortes, der so der Schauplatz der Erzählung wird, - die Suche nach der zum Schreiben geeigneten Zeit, die in der idealen Müdigkeit oder im Traum die Zeit des Inspirationszustandes wird, und - die Suche nach dem entsprechenden Gegenstand der Erzählung, das der durch das Schreibenkönnen geglückte Tag wird.

Wenn Handke darüber schreibt "wie sehr sein kleines Vorhaben dem zu widersprechen schien, was in den tiefsten seiner nächtlichen Träume ereignete"³⁷, beschreibt er die Spannung der Suche: wie das gesetzte aber noch nicht erreichte Ziel den stolperigen Vorbereitungen gegenübersteht. Das schwierig-Sein des Prozesses des Schreibens, der Formulierung, bewegt Handke zur ständigen Verschiebung des Anfangens: "Das war ihm dann auch recht, so konnte er das Anfangen nach seiner Art noch einmal hinauszögern."³⁸

Lengyel Péters Anspruch an den Roman am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, daß die Fachgeheimnisse in dem Roman aufgedeckt werden sollen und der Schriftsteller, um die Zuverlässigkeit seiner Arbeit zu beglaubigen, über den Vorgang des Schreibens ständig berichten soll, verwirklichen sich in Handkes Erzählungen ideal. Die Erzählung kann zur keinen großen wälzenden Handlungskette werden, weil der Erzähler in der er-

³⁵ Handke: 1991, S. 11.

³⁶ Handke: 1991, S. 49.

³⁷ Handke: 1990, S. 28.

³⁸ Handke: 1990, S. 42.

zählten Welt immer anwesend ist und sein kritisches Ich dem erzählenden Ich Instruktionen gibt: "Bist du nun darauf aus, vom Weltbild der Schlaflosigkeit zu erzählen oder dem der Müdigkeit?"³⁹ oder: "Laß spüren den Tanz des geglückten Tags! Sing mir das Lied vom geglückten Tag!"⁴⁰

Die Widersprüchlichkeit in Handkes Lebenswerk, sogar in seinen einzelnen Werken, die ihm die Kritiker so oft vorgeworfen haben, folgt aus der Sachlage des Werkes, aus der Vergegenwärtigung der Suche. In seinen "Versuchen" sind das zu verwirklichende Idealbild und alle Stufen der Suche parallel präsent. Er schließt mit allen Neuanfängen ein verworfenes Kapitel ab. Das Verwerfen bedeutet aber kein Wegstreichen, da das Wesen der Erzählung nicht das Finden, sondern die Suche ist...

³⁹ Handke: 1990, S. 14.

⁴⁰ Handke: 1991, S. 18

Versuch über die Müdigkeit¹

Szabó Erzsébet
(Szeged)

1. Die Methode der Arbeit

In der folgenden Analyse will ich mit Hilfe des semantischen Modells der möglichen Welten (Bernáth-Csúri) vorgehen. Als erstes möchte ich eine verknappte Darstellung der Theorie geben. Die Grundhypothese der Theorie lautet: Die literarischen Texte sind immer fiktionale Texte. Die Literaturwissenschaft beschäftigt sich mit Texten, über welche sie annimmt, daß sie deshalb und nur deshalb entstanden, damit sie eine Textwelt zur Erscheinung bringen, und nicht um einen Ausschnitt unserer Welt abzubilden. Textwelt wird mit dem (philologisch) verstandenen Text gleichgesetzt. (D.h. der Leser glaubt Sachverhalte konstruieren zu können, die der Text zur Erscheinung bringt). Die strukturierte Summe der konstruierten Sachverhalte nennen wir Textwelt. Die Literaturwissenschaft hat die Textwelt zu untersuchen. Ihre Aufgabe ist es, zu zeigen, daß die Existenz der Textwelten (wie der Erfahrungswelten) "real", d.h. notwendig sind. Der Interpret muß also die Unwillkürlichkeit der Sachverhalte und ihrer Zusammenhänge, die die Textwelt aufbauen, aufheben, die ethischen Grundannahmen, die die Handlungen der Individuen der Textwelt bestimmen, freilegen. Der erklärte Text, die durch die die Textwelt konstruierenden Konstruktionsgesetze geordneten Aussagen der Textwelt sollen sich als eine mögliche Welt der Textwelt ausweisen.²

Unsere Analyse zielt also darauf ab, die fundamentalsten ethischen und poetischen Grundannahmen darzulegen, die die Textwelt aufbauen. Wir werden dabei feststellen müssen, daß der Versuch über die Müdigkeit ein Metatext ist, der drei Geschichten erzählt:

- die Geschichte, die den Figuren des Textes zustößt (erste Geschichte),

¹ Aus dem folgenden Werk Peter Handkes wird unter Angabe von Seitenzahl zitiert: Versuch über die Müdigkeit. - Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1989.

² Bernáth, Árpád - Csúri, Károly: Mögliche Welten unter literaturtheoretischem Aspekt. - In: Studia Poetica H. 2. 1980. S. 44-62.; Bernáth, Árpád: Werkinterpretation, Literaturgeschichte, Literaturwissenschaft. - In: Studia Poetica 1990. H. 9. S. 103-108.

- die Geschichte, die sich mit den textualisierten Figuren ereignet (zweite Geschichte)
- und die Geschichte dessen, was mit dem Text selbst passiert (dritte Geschichte).

Der *Versuch über die Müdigkeit* ist so geschrieben, daß er diese drei Geschichten einander annähert, ineinander schiebt.

2. Erste Geschichte

2.1. Weltstrukturen

Unser Ausgangspunkt soll der Anfang des Textes sein:

"Früher kannte ich nur Müdigkeiten zum Fürchten.

Wann früher?

In der Kindheit, in der sogenannten Studienzeit, ja in den Jahren der frühen Lieben, gerade da. Während einer der Christmette saß das Kind (...), und wurde befallen von der Müdigkeit mit der Wucht eines Leidens.

Was für ein Leiden?"

Nennen wir die Gestalt, die die Aussage "Früher kannte ich nur Müdigkeiten zum Fürchten" macht, F_1 (Figur1). Diese Aussage teilt die Erfahrungswelt, die durch F_1 aktualisiert worden ist (nennen wir sie Erfahrungswelt von F_1 und bezeichnen wir sie für das weitere als W_E/F_1) in die Erfahrungswelt der Vergangenheit von F_1 (für das weitere: Erinnerungswelt von F_1 , oder W_{EV}/F_1) und die Erfahrungswelt der Gegenwart von F_1 (W_{EG}/F_1). Mit der zweiten Aussage "Wann früher?" wird eine andere Gestalt F_2 (Figur2) eingeführt. Sie ist eine Figur, die die Eigenschaft hat, über die Aussage von F_1 eine Frage zu stellen. Die Eigenschaften von F_1 und F_2 ("Aussagen-treffen" und "Fragen-stellen") können wir als primär betrachten; verliert eine die Eigenschaft, wird sie aufhören, F_1 oder F_2 zu sein. Da die Erfahrungswelt von F_2 in der W_{EG}/F_1 aufgeht, können wir F_2 als eine Variante von F_1 betrachten und eine gegenwärtige Erfahrungswelt von F_1 und F_2 postulieren, die wir mit der Formel W_{EG} bezeichnen können.

Am Anfang des Textes ist W_{EG} grenzenlos. Sie wird allein durch F_1 und F_2 , durch ihre Eigenschaften und die Relation zwischen ihnen definiert. In den darauffolgenden Seiten wird sie durch die Angabe von zeitlichen und räumlichen Koordinaten Schritt für Schritt

eingengt: durch zeitliche Koordinaten (März, 1989), durch räumliche Koordinaten (Andalusien, Linares, außerhalb der Stadt beim Eukalyptushain).

2.2. F_1 und F_2 in W_{EG}

F_2 haben wir als eine Variante von F_1 festgeschrieben, das mit der Eigenschaft 'Fragen-Stellen' ausgestattet ist. Es stellt seine Fragen einerseits nach dem 'Was', nach der W_{EV}/F_1 ; nennen wir es 'Was-Aspekt'. Andererseits es fragt F_1 auch 'Wie und mit welchen Mitteln' F_1 über seine Erinnerungswelt erzählt: nennen wir es 'Wie-Aspekt'.

F_1 beantwortet mit dem 'Wie-Aspekt' auch eine nicht gestellte Frage mit: Wie wird er in der Zukunft, (in seiner zukünftigen Erfahrungswelt W_{EZ}/F_1) seine W_E niederschreiben. F_1 in der W_E betrachtet sich und seine W_E von dem Gesichtspunkt der W_{EZ} aus textualisiert. Damit setzt sie die zweite Geschichte an, die Geschichte, die sich mit den textualisierten Figuren ereignet. Es wird sich zeigen, daß die textualisierte W_E und die W_{EZ} durch die Gleichsetzung von

- schreiben und erzählen und
- den Versuch über die Müdigkeit zu schreiben und zu erzählen

äquivalent sind. In unserer Texterklärung werden wir später auf diesen Aspekt zurückkommen.

Die Figur₁, der Protagonist der Textwelt, erinnert sich den Fragen gemäß an das 'Was': an seine Müdigkeiten, an W_{EV}/F_1 und an das 'Wie' des Erzählens. Den Wie-Aspekt werden wir später betrachten. Nehmen wir als erstes den Was-Aspekt unter die Lupe.

2.3. Was-Aspekt (Die Erinnerungswelt von F_1)

Die Erinnerungswelt von F_1 ist statisch. Sie ist mit Müdigkeitsbildern erfüllt. Die Müdigkeitsbilder werden von den Gegenständen der Erinnerungswelt abgegeben und von ihnen aufgenommen. Die Fähigkeit von 'Bildern-Abgeben' und 'Bildern-Aufnehmen' ist die Bedingung für die Verbindung der Gegenstände der Erinnerungswelt (21). Die Gegenstände der Erinnerungswelt werden durch das Vorhandensein der Eigenschaft 'Fähigkeit zur Abgabe bzw. Fähigkeit zur Aufnahme von Bildern' charakterisiert.

Gegenstände, die nicht fähig sind, Müdigkeitsbilder abzugeben sind Automatenbediener (29, 43), Übeltäter (31), Österreicher (31), Bürger (43), Reicher und Mächtiger

(43). Die Gruppe der Gegenstände, die fähig ist, Müdigkeitsbilder abzugeben, wird nicht genau umrissen. Sie wird durch die Bilder charakterisiert und zwar dadurch, ob sie Müdigkeiten zum Fürchten oder gute Müdigkeiten bezeichnen. Die Müdigkeiten zum Fürchten gehören zur Kindheit (7), zur Studienzeit (10), zu den "Jahren der erten Lieben" (14), zur Zeit des Heranwachsens (37). Sie handeln. Ihr Handeln bezieht sich auf etwas Trennendes, Verzerrendes, beharrliches. Sie befallen einen (7), entstellen (8), "entziehen einem den Stoff der Welt" (8), umschließen "als eine Eiserne Jungfrau" (8), sind mit einem Schuldgefühl verbunden (9), wirken sich aus in einer Lähmung (12), ereignen sich als Spaltung (14), brechen herein (16), man fällt ihnen zum Opfer (16), sie schlagen mit Blickunfähigkeit und Stummheit (16), brennen das Sprechenkönnen, das Sehenkönnen aus (16), nötigen zur Gewalt (17), bleichen die Farben aus, machen sie schwefelig (16), vereinzeln (39) usw..

Die guten Müdigkeiten gehören zur Kindheit (25, 33), zur Zeit des Heranwachsens (37), zur Studienzeit (40), zur Zeit "des ersten Schreibengehens" (44), zu den "persönlichen Notzeiten", die immer auch eine Frau miterlebt (46). Ihr Handeln bewirkt etwas Einheitliches, Reinigendes, Heilendes. Sie vereinen (28), reinigen (30), sind feinhörig, haben etwas wie Musik (36), sind von einem wohligen Gefühl begleitet (44), geben Mann und Frau einander hin (47) usw.

Die Müdigkeiten zum Fürchten verkörpern das Prinzip des Bösen - die guten Müdigkeiten verkörpern das Prinzip des Guten. Die Gegenüberstellung wird durch Motivreihen unterstützt. Die Müdigkeitsbilder zum Fürchten werden mit Hilfe der Motive Hölle, Teufel, Hund - Dunkelheit - Ausbleichen - Eiserne Jungfrau bestimmt. Die guten Müdigkeitsbilder sind dagegen mit den Motiven Himmel - Licht - Farben - Kind verbunden.

Die guten Müdigkeiten werden untereinander abgestuft. Die Abstufung wird nicht streng durchgeführt, d.h. es werden bloß die Stufen der "noch größeren Müdigkeiten" (46) und die Phantasie von F_1 der "letzten Stufe der Müdigkeiten" (73) erwähnt. Beide Arten von Müdigkeiten führen aus der Erfahrungswelt von F_1 hinaus, und bringen einerseits das "Anundfürsichseiende" zum Ausdruck, eröffnen andererseits die dritte Geschichte, die Geschichte dessen, was mit dem Text selbst, mit der textualisierten W_E/F_1 , mit dem Versuch über die Müdigkeit passiert, der mit dem Epos gleichgesetzt wird. Die Müdigkeit projiziert die durch Reduktion erhaltene Welt, das 'Anundfürsichseiende' auf

die (ebenfalls reduzierte) Innenwelt von F_1 . Auch die bereits textualisierte W_E/F_1 wird mit dem Epos identifiziert.

3. Erste Zusammenfassung

Die Textwelt wird aus Weltstrukturen aufgebaut: aus der gegenwärtigen und vergangenen Erfahrungswelt von F_1 und aus der gegenwärtigen Erfahrungswelt von F_2 . Was wir über diese letztere wissen, berechtigt uns dazu, sie mit einem Ausschnitt von W_{EG}/F_1 identisch zu behandeln und über die gegenwärtige Erfahrungswelt von F_1 und F_2 zu sprechen. Die gegenwärtige Erfahrungswelt von F_1 und F_2 und die vergangene Erfahrungswelt von F_1 bilden zusammen die Erfahrungswelt von F_1 . Es gibt zwei Wege für F_1 aus dieser Welt:

- der eine ist die Textualisierung der W_E/F_1 (zweite Geschichte)
- der andere ist das Erreichen des 'Anundfürsichseienden' (dritte Geschichte)

4. Zweite Geschichte. Die Textualisierung von W_E/F_1 (Wie-Aspekt)

F_1 erzählt auf die Fragen von F_2 antwortend über seine Müdigkeitsbilder in W_{EV} und über die Art und Weise seines Erzählens.

"Es soll mir genügen, den einzelnen Bildern nachzugehen, die ich habe von meinem Problem, mich dann jeweils, wörtlich ins Bild zu setzen und dieses samt seinen Schwingungen und Windungen zu umzirkeln, möglichst herzlos. Im Bild zu sein (zu sitzen), das genügt mir schon als Gefühl." (23)

"Nicht auf so einen Gegensatz kam es mir mit dem Erzählen gerade an, sondern auf das reine Bild; sollte aber, gegen meinen Willen, sich eine Gegensätzlichkeit aufdrängen, so heiße das, es wäre mir kein reines Bild zu erzählen gelungen, [...]" (29)

Das Einführen des Bildes im Text ist wegen seiner Vermittlerfunktion notwendig. Es vermittelt einerseits innerhalb einer zeitlichen Ebene der Erfahrungswelt andererseits zwischen den zeitlichen Ebenen. Sein Vorhandensein ist notwendig dazu, daß zwischen den voneinander isolierten Gegenständen der statischen Welt eine Beziehung zustande kommt. Die Bilder werden von den Gegenständen der Welt abgegeben und von ihnen aufgenommen. Sie sind von der Sprache frei und verkörpern eine autonome Größe, die für immer und für jeden wahrnehmbar ist, auch wenn die Gegenstände, die sie darstellen, nicht mehr da sind.

Die Bilder sind zeitenthoben. Sie gehören nicht der Zeit, sondern der Ewigkeit an, sie zeigen aber die Ewigkeit gegenwärtig. Durch dieses Charakteristikum sind sie zu jeder Zeit aufnehmbar. Ihr Isoliertsein ist Zeichen der Isolation der Gegenstände in der Welt. Die scheinbare Überwindung der Entfremdung erfolgt durch die Aufnahme der Bilder von einem wahrnehmenden Ich, in unserem Falle von F_1 . Die autonomen, von den Gegenständen losgelösten Bilder schließen die Subjektivität aus. ("Es ist keine Meinung, sondern ein Bild" (33)). Sie brauchen aber ein wahrnehmendes Subjekt, das sie aufnimmt. Die Wahrnehmung wird, gerade wo sie den Anspruch auf Objektivität hat, subjektiviert. Die Bilder werden auf das Ich verlegt.

Wir haben festgestellt, daß die Antworten von F_1 auf die Fragen von F_2 die zeitliche Dimension der Erfahrungswelt erweitern. Die Figur F_1 konstituiert ihre W_{EZ}/F_1 , ihre zukünftige Erfahrungswelt (durch Raumangabe: Zimmer in Linares; durch Zeitangabe: 'dann'; durch Figuren: F_1). Es ist unumgänglich, einen Textausschnitt in diesem Bezug näher zu untersuchen:

"Und ich möchte auch für das Weitere, für die nicht argen, die schöneren und schönsten Müdigkeiten, die mich angestachelt haben zu diesem Versuch, gleich herzlos bleiben: [...] Wenn ich mich für die Fortsetzung des Versuchs etwas Zusätzliches wünschen dürfte, so wäre es eher eine Empfindung: die Empfindung der Sonne und des Frühlingswinds der andalusischen Morgen dieser Märzwochen jetzt draußen in der Steppe vor Linares zwischen den Fingern zu behalten für das Sitzen dann drinnen im Zimmer, damit diese herrliche Empfindung der Finger-Zwischenräume, [...] übergeht auf die kommenden Sätze rund um die guten Müdigkeiten; [...] Also nun, am neuen Morgen, auf, weiter, mit mehr Luft und Licht zwischen den Zeilen, wie es der Sache entspricht, [...], mithilfe des Gleichmaßes der erlebten Bilder." (23-24)

Die Figur 1 - ohne das Attribut 'erzählen' zu verlieren - erhält in W_{EZ} nur eine zusätzliche Eigenschaft: sie schreibt. F_1 schreibt (in der Zukunft) und erzählt (in der Gegenwart) zu gleicher Zeit denselben Versuch über die Müdigkeit. Keine von den zeitlichen Ebenen (W_{EG} , W_{EZ}) wird aufgehoben. Worauf wird damit gezielt?

Aus W_E heraus postuliert F_1 sein Schreib-Ich in W_{EZ} ; das Schreib-Ich textualisiert (objektiviert) W_E . Die heraufbeschwörten Müdigkeitsbilder werden auf ein textualisiertes Ich verlagert.

An dieser Stelle lohnt es zu untersuchen, wie die Müdigkeit selbst definiert wird. "Abgesehen davon ist die Müdigkeit nicht mein Thema, sondern mein Problem" (23). Das 'Problem' befindet sich in der Ich-Welt: F_1 will durch die Aufnahme der Müdigkeitsbilder seine Innenwelt erkennen. Der Versuch über die Müdigkeit ist ein Selbsterkenntnisprozeß. Er thematisiert das Problem der mündlichen und schriftlichen Übermittlung der Bilder. Neben die gegenwärtige Erfahrungswelt der Figuren wird eine gegenwärtige mögliche Welt (eine Textwelt) gestellt, die von einem aus der Erfahrungswelt heraus postulierten Schreib-Ich geschaffen wird. Die drei Welten - die Erfahrungswelt, die literarische mögliche Welt und die zukünftige Erfahrungswelt - überschneiden sich. Durch diese Überschneidung wird das Problem der Übermittlung, das Finden der entsprechenden Form durch "das Gleichmaß der Bilder" vorläufig aus dem Wege geräumt ("mit mehr Luft und Licht zwischen den Zeilen, wie es der Sache entspricht, [...] mithilfe des Gleichmaßes der erlebten Bilder."). Die Bilder werden erzählt und sind gleichzeitig bereits geschrieben.

Eine objektive Selbsterkenntnis wird also nicht erreicht. In der W_E werden die im Ich archivierten Müdigkeitsbilder auf das Bewußtsein des Ichs (auf das Ich-Selbst) verlagert. Das Schreib-Ich textualisiert (objektiviert) auch das Aufnahmeorgan, das Ich-Selbst, die Textualisierung läßt aber die Zeitebenen weiterhin gelten. Das Ich-Selbst und das textualisierte Ich-Selbst überschneiden sich. Die Subjektivität von F_1 wird sowohl erhalten als auch aufgehoben.

5. Dritte Geschichte

Das Überschreiten der Grenzen der Erfahrungswelt, die Aufhebung seines Ich-Selbst wird für F_1 im Zustand der höchsten Müdigkeit, in W_E , in folgenden Schritten zugänglich.

- Die Müdigkeit (Mehr-Ich) fällt zu; das Ich sitzt und schaut mit einem "tätigen Schauen", das in sein Zentrum der Welt alles bezieht. (53)
- "Dem dergestalt Schauenden wurde von der Müdigkeit seinerseits das Ich-Selbst, das ewig Unruhe stiftende wie durch ein Wunder von ihm weggenommen." (53)
- Im folgenden handelt allein die Müdigkeit:
 - "Die Müdigkeit gliederte (...) rhythmisiert zur Wohltat der Form ..." (53)
 - "Jene Müdigkeit machte, daß die tausend unzusammenhängenden Abläufe (...) sich ordneten über die Form hinaus zu einer Folge"; (55)

- "... jeder ging in mich ein, als der genau hinpassende Teil einer (...) Erzählung; und zwar erzählten die Vorgänge sich selbst, ohne Vermittlung über die Wörter." (55-56)
- "Dank meiner Müdigkeit wurde die Welt ihre Namen los und groß." (56) [Die Erzählung] gliederte sich in meinen müden Augen von selber zum Epos ..." (57)

Die Müdigkeit reduziert das Ich. Sie nimmt das Individuelle, das die Welt verzerrende Ich-Selbst weg. Aus dem Ich bleibt ein Nur-Ich und die Müdigkeit als: "Die Müdigkeit als das Mehr des weniger Ich." zurück. Wir nennen sie Mehr-Ich.

Was läßt sich über das reduzierte Ich sagen?

Das Nur-Ich ist allein durch seine Körperhaltung (Sitzen) und durch sein "tätiges Schauen" (53) zu charakterisieren. Das Sitzen ist eine, für alle Gut-Müden typische Körperhaltung. Das Schauen ist zur Aufnahme der Bilder der Welt ebenfalls für alle notwendig. Das auf das Nur-Ich reduzierte Ich ist wesenslos. Es enthält nichts Individuelles und als in allen Müden Gleiches kann es zur Mitte der Welt werden. Die Verbindung zwischen dem Ich und der Welt erfolgt durch das intentionslose Schauen.³ Dem sitzend schauenden Nur-Ich wird die durch kein Individuelles verzerrte Welt gegenübergestellt.

Mit dem Einsetzen des Mehr-Ichs gewinnt die Welt ihre Einheit. Die Müdigkeit setzt eine Bewegung in Gang, infolge dessen aus dem Chaos der Welt ein geordneter Innenkosmos entsteht, dessen Sinnbild das Epos ist. Die Aufgabe des Mehr-Ichs ist also die 'Weltwerdung'⁴ in Gang zu setzen und das passive Ich zu öffnen:

"Ja, dachte ich, das ist ein Bild für die richtige menschliche Müdigkeit: sie öffnet, sie macht durchlässig, sie schafft einen Durchlaß für das Epos aller Wesen [...]" (62)

Das Mehr-Ich ist ein 'Demiurgos', der eine Bewegung in Gang setzt, die im wesenslosen Nur-Ich eine Welt aufbaut, die die Innenwelt in eine strukturierte Außenwelt verwandelt.

³ Die Rolle des Schauens in Handkes poetologischen System wird von Gerhard Melzer herausgearbeitet. Er weist auf die Doppeldeutigkeit des Sehvorgangs bei den Handkschen Figuren hin: auf ein bloß registrierendes Sehen und auf das Sehen im emphatischen Sinne, das die Subjekt-Objekt Trennung der Welt aufhebt und das Ich zum Verschmelzen mit dem Objekt fähig macht. Melzer, Gerhard: "Lebendigkeit: ein Blick genügt." Zur Phänomenologie des Schauens bei Peter Handke. - Königstein/Ts.: Athäneum Verlag 1985., S. 126-153.

⁴ Das Wort habe ich aus dem Versuch über die Jukebox entliehen. Handke, Peter: Versuch über die Jukebox. - Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1990, S. 88.

Die Außenwelt wird also auf die Innenwelt verlegt. Das Bild der innen gemachten Außenwelt - nennen wir es die Innenwelt der Außenwelt - wird im Kontext der W_{EG} , im Versuch über die Müdigkeit heraufbeschwört.

Das Heraufbeschwören der Bilder zielt auf das Erkennen der Innenwelt. Das Heraufbeschwören der Bilder der höchsten Müdigkeit zielt auf das Erkennen der Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt ergibt einen Ort, das Epos.

6. Das Epos

Das Epos ist also ein Ort, es ist die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt.

- Dieser Ort ist in den Zuständen der höchsten Müdigkeiten immer auf dieselbe Weise zugänglich. Der Weg zu ihm führt durch ein reduziertes, schweigendes, schauendes Ich, das durch das Verlieren seines Ich-Selbst zur Mitte der Welt wird. Das Nur-Ich wird von dem Mehr-Ich geöffnet; in einen medialen Zustand gesetzt, wird es zur Aufnahme der Welt fähig.
- Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt ist ein geordneter Kosmos, ein "Alles in Einem", wo alles beieinander ist. (69)
- Das Epos ist nicht in die Verkettung von Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft eingespannt. Es ist ahistorisch. ("Diese Zeit ist zugleich der Raum, dieser Zeitraum ist zugleich die Geschichte" (68). "und das Relative zeigt sich in meinem müden Blick absolut, und der Teil als das Ganze." (69))

Das Ziel der Erfahrungen der Figur₁ ist das Epos, das die Rolle des Hegelschen Absoluten übernimmt. Ihr Thema ist aber nicht das Erlebnis selbst, sondern dessen theoretische und sprachliche Übermittlung.

7. Das Epos-Schreiben

Wir haben festgestellt, daß innerhalb der zweiten Geschichte drei Welten auseinanderzuhalten sind:

- die Erfahrungswelt von F_1 ,
- die zukünftige Erfahrungswelt von F_1 und
- die mögliche Welt der textualisierten Erfahrungswelt von F_1 .

Die dritte Geschichte läßt alle drei Welten gelten: die Erfahrungswelt von F_1 (F_1 -s Ich wird auf das Nur-Ich und auf das Mehr-Ich reduziert), die zukünftige Erfahrungswelt

von F_1 (F_1 -s Ich wird auf das Schreib-Ich reduziert), die mögliche Welt der textualisierten Erfahrungswelt von F_1 .

Die Bilder der Müdigkeiten, das Bild der höchsten Müdigkeit (das Epos) werden ebenfalls erzählt und sind bereits geschrieben. F_1 zeichnet vier Verhältnisweisen seines Schreib-Ichs zur Welt auf:

"In der ersten bin ich stumm, schmerzhaft ausgeschlossen von den Vorgängen - in der zweiten geht das Stimmengewirr, das Gerede, von draußen auf mein Inneres über, wobei ich aber immer noch stumm, höchstens schreibfähig bin - in der dritten kommt endlich Leben in mich, indem es da unwillkürlich, Satz um Satz, zu erzählen anhebt, (...) - und in der vierten dann, wie ich es bisher am nachhaltigsten damals in den klaräugigen Müdigkeiten erlebte, erzählt die Welt, unter Schweigen, vollkommen wortlos, sich selber, (...)." (56)

Das Mehr-Ich von F_1 projiziert auf das Nur-Ich von F_1/W_{EG} und auf das Schreib-Ich von F_1/W_{EZ} gleichzeitig die sich selbst erzählende Welt, das Epos. Diesmal wird aber das Problem der Übermittlung nicht gelöst. Das Epos 'bleibt' auf dem Schreib-Ich von F_1 ; die Erfahrungswelt von F_1 kann nicht textualisiert werden. Die mögliche Welt der textualisierten Erfahrungswelt kommt nicht zustande, es wird nur die Theorie des Eposschreibens erzählt.

Obwohl der Versuch Anspruch darauf hat, das Epos zu werden ("Und daß, außer-dem, das Ausmalen der Schrecknisse anschaulicher, oder jedenfalls suggestiver ist als die noch so friedسامen Begebenheiten deiner Epopöe der Müdigkeit?" (66)), ist die sprachliche Vermittlung einer Erfahrung, die nicht sprachlicher Natur ist, von vornerein unmöglich. Das Epos ist vom doppelten Modus bestimmt: sie ist theoretisch darstellbar aber sinnlich unmitteilbar. Das Epos wird ein 'Versuch', in beidem Sinne des Wortes: ein Versuchen und ein Essay, eine subjektive Selbstbefragung.

Das Buch, das der n-te Leser liest, heißt auch Versuch über die Müdigkeit; es erzählt ein 'Müde-Werden' und wurde von dem Autor Peter Handke niedergeschrieben. Welche Konsequenzen hat das Erscheinen der realen Welt für unsere Interpretation? Fassen wir zusammen, was wir über den Text wissen!

8. Zweite Zusammenfassung

Welche Zeiten, welche Figuren und welche Welten bauen die mögliche Welt der Textwelt auf?

ZEITEN	FIGUREN	WELTEN
t_0 Niederschreiben des Versuchs	Peter Handke	W_0 reale Welt
t_1 Gespräch über den Versuch	$F_1 - F_2$	$W_{EG} W_E$
t_2 Vergangenheit	F_1	W_{EV}
t_3 Niederschreiben des Versuchs	F_1 (Schreib-Ich)	W_{EZ}
t_4 'Raumzeit' des Epos	F_1 (Nur-Ich, Mehr-Ich)	utopischer Ort (W_U)
t_n Zeit des Lesens	Leser _n	W_n reale Welt

Die Schlüsselwelt ist W_{EZ} , die mit allen anderen Welten in Verbindung gesetzt wird.

- Aus dieser Zeit heraus wird W_E textualisiert und die mögliche Welt der W_E erschafft. t_3 wird mit t_1/t_2 identifiziert. Das Niederschreiben des Versuchs wird mit dem Erzählen des Versuchs gleichgesetzt.
- Ebenfalls aus t_3 wird das Erzählen des Versuchs mit der theoretischen Erzählbarkeit des Epos austauschbar. Das Niederschreiben des Epos durch F_1 - also das Schaffen der möglichen Welt der W_U - ist von vornerein nicht möglich.
- Die Zukunft (t_3) wird für den Lesern zur Gegenwart des Niederschreiben des Versuchs über die Müdigkeit durch Handke. t_0 wird mit t_3 und so auch mit t_1/t_2 identisch. W_0 wird in die Textwelt aufgenommen.

In die Textwelt werden all die Zeiten von t_0 bis t_4 einverleibt; sie wird zu einem verwirrenden Spiel der Welten. Die Wahrnehmungsmechanismen des Lesers werden durcheinandergebracht.

9. Resümee

Handke hat 1967 in dem 'Elfenbeinturm'-Essay folgendes geschrieben:

"Überhaupt scheint mir der Fortschritt der Literatur in einem allmählichen Entfernen von unnötigen Fiktionen zu bestehen. Immer mehr Vehikel fallen weg, die Geschichte wird unnötig, das Erfinden

wird unnötig, es geht mehr um die Mitteilung von Erfahrungen, sprachlichen und nicht sprachlichen, und dazu ist es nicht mehr nötig eine Geschichte zu erfinden."⁵

Diese Sätze besitzen auch heute noch für sein poetisches System Gültigkeit. Es geht um die Mitteilung von Erfahrungen sprachlicher und nicht sprachlicher Natur. Eine neue Welt wird im Ich aufgebaut: der Ort des Epos, die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Das Epos soll mit literarischen Mitteln dargestellt und rekonstruiert werden. Der Text problematisiert die Möglichkeit dieser Darstellung, die literarische Unvermittelbarkeit einer theoretisch darstellbaren wahrhaften Wirklichkeit. Der Protagonist des Textes ist auf der Suche nach Erfahrung, sein Schreib-Ich arbeitet an der angemessenen Form der Vermittlung. Die Suche nach Erfahrung ist der Form-Suche untergeordnet. Der Text selbst wird zum Helden.

Die Reflexion konzentriert sich auf die Vermittlungsformen zwischen den verschiedenen Wirklichkeiten:

- zwischen der Erfahrungswelt und der möglichen Welt der Erfahrungswelt der Figuren,
- zwischen der Erfahrungswelt der Figuren und der Welt an sich,
- zwischen der Welt an sich und der möglichen Welt dieser,
- zwischen der literarischen Wirklichkeit und der realen Wirklichkeit.

Die mögliche Welt der Textwelt zeichnet einen für alle zugänglichen Ort. Er kann von allen nachgebaut werden: "Nicht überreden möchte ich - (...) - sondern erinnern, jeden an seine höchsteigene erzählende Müdigkeit." (66)

Wir haben gezeigt, wie der Text funktioniert, daß er uns geradezu verpflichtet, seine Struktur auf seine verschiedenen Zeitbenen, auf seine verschiedenen Welten zu betrachten. Er macht uns auf das Vorhandensein von verschiedenen Weltstrukturen aufmerksam. Der Text ist ein Meta-Text, ein theoretischer Diskurs über Texte. Er sagt uns, daß das literarische Erkennen des Absoluten, die sprachliche Vermittlung des Epos nicht möglich ist. Es ist wie "der Mantel der Mäntel"⁶. Es scheitert an der Verknüpfung.

⁵ Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. - In: ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972, S. 24.

⁶ Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire. - Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1984. "Einmal, erzählte sie, sei sie auf den "Mantel der Mäntel" aus gewesen. Sie traute sich auch die Kraft dafür zu; sei aber zuletzt an dem Problem der Verknüpfung gescheitert, das ich als Schriftsteller ja auch kennen mußte." (S. 81.)

Peripherien des Erzählens Zu Peter Handke

**Leopold Federmair
(Wien)**

Die folgenden Bemerkungen sind das Ergebnis des Versuchs, den Ort der Dramatik Peter Handkes zu bestimmen. Der Versuch brachte mich bald auf allerlei Abwege, sodaß das Ergebnis, das ich vorweisen kann, eher der Bericht über Abwege und Sackgassen ist, also eigentlich gar kein Ergebnis. Die Regeln für die Schauspieler von Handkes erstem Stück *Publikumsbeschimpfung* führen in katholische Kirchen, in Kinos und auf Fußballplätze, zu Spielautomaten und Hitparaden - nur mit dem Theater haben sie herzlich wenig zu tun. Der Autor gibt hier seinen eigenen Fluchtreflex an die Schauspieler weiter. Das, wovor er flieht, ist das Erzählen. Die Flucht führt notgedrungen immer wieder zurück zum Erzählen, an dessen privilegierte Orte: Kinos und Fußballplätze, Provinzbahnhöfe und coffee shops, Kinderspielplätze, Vorstädte, Stadtrandgebiete, Weltrandgebiete, Alaska oder der slowenische Karst. Orte, an denen wenig geschieht, das Wenige aber mit umso größerer Eindringlichkeit. Die frühen Arbeiten Handkes betreiben nicht nur Sprachkritik, sie sind auch eine Sprachschmiede, die die Mittel hervorbringt, die nötig sind, um das Minimale, das zu erzählen bleibt, zu erzählen. Theater, Hörspiel, Fernseh Drehbuch, Filmdrehbuch, Fotogeschichte, Happening, Pop-art - Handke hat die Möglichkeiten der Medien durchprobiert und das, was er für seine peripheren Erzählungen brauchen konnte, behalten.

Das zu Erzählende selbst hat eine Struktur, die der des Films nahekommt. In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wurde viel darüber nachgedacht, wie die Literatur auf die technischen Entwicklungen zu reagieren habe. Mittlerweile ist der Einfluß des täglichen Bildersehens - des beschleunigten, oft gleichzeitigen Sehens einer Vielzahl von Bildern, besonders solcher, die sich bewegen - auf das Erzählen so bestimmend geworden, daß er kaum noch bemerkt, geschweigedenn diskutiert wird. Die Kinematographie ist Roman Jakobson zufolge eine wesentlich metonymische Kunst. Sie arbeitet mit der Aneinanderreihung von Einzelbildern und mit Schnitten. Sie kann Zeit nicht modellieren

wie die Literatur, kann sie weder verdichten noch verdünnen, weder beschleunigen noch verlangsamen, sondern nur etwas von der Gesamtzeit einer Geschichte aussparen. Ein in der Kinokultur großgewordener Erzähler wie Handke verfährt mit seinen Geschichten ganz ähnlich. Er reiht Augenblick an Augenblick, oft mithilfe des Bindeworts *u n d*, das in Handkes Erzählgrammatik mehr und mehr zum Hauptwort wird und als solches die Beinahe-Gleichzeitigkeit des Kino-Nacheinanders ermöglicht. Natürlich sind es ausgewählte Augenblicke, die aneinandergereiht werden: solche, in denen die Aura des Sich-Ereignens erscheint; solche, die sich über die Flut der zählbaren Augenblicke erheben; mit einem Wort: erhabene Augenblicke. Die Erhabenheit verbindet Handkes Erzählen ebenso mit der Kinematographie wie die Technik des metonymischen Schnitts. Das Kino als emblematischer Ort in vielen Erzählungen Handkes, die Jukebox als emblematisches Ding der Popkultur, die Wahlverwandtschaft Handkes mit dem Kinogeher Walker Percys sind nur die sichtbaren Symptome einer peripheren, von ihren Ursprüngen der Zeitmodellierung verschobenen Erzählweise.

Man kann die Trennung von erhabenen und vulgären, von flüchtigen und bleibenden Augenblicken auch auf die Psychologie zurückführen. Allerdings sollte man dann die Frage stellen, ob die Kinopsychologie heute nicht eher der Regelfall ist als die Ausnahme, und Handke auch insofern ein Vertreter seiner Generation. Der Abscheu vor dem Vergehen der Zeit und die Euphorie über die eigene Gegenwärtigkeit (samt den Bildern, die sie gewährt) - ist dieser Zwiespalt tatsächlich noch auf Eliten begrenzt wie ehemals die Melancholie und der Spleen, oder ist er nicht vielmehr die psychologische Grundvoraussetzung der Popkultur, all ihrer Teilnehmer, und einer wie Handke nur der Held oder das Vorbild der Leser, der Kinogeher? Am Anfang der Ekel vor den Putzmunteren, den Österreichern, dann der Aufbruch (von der Jukebox weg, Bob Dylan im Ohr), die zweimalige Durchquerung Amerikas, die Heimkehr, der neue Ekel, der neue Aufbruch. Die erhabenen Augenblicke ereignen sich im Zwischenreich, nicht in der Heimat; nicht in der äußersten Ferne, sondern unterwegs. Ekel vor den Stereotypen, den Formeln, den Sprachmasken, der Wiederholung; Verklärung der Dinge, des wahrnehmenden Ichs, der "rechten Wörter", der Wiederholung.

Und das Theater? Sie sehen, ich habe es schon aus den Augen verloren. Jetzt denke ich z.B. an das dem meinen scheinbar ähnliche, aber irgendwie schräge Gegensatzpaar, das Peter Strasser in seinem Buch über Handke zitiert hat: Erfahrung und Unschuld. "Vielleicht ist das Erhabene der Dreck, der erlöst wurde?" - Ja, das ist Strassers Problem.

Oder doch das Problem der Kinogeher? Jedenfalls heißt es nicht "Unschuld und Erfahrung", sondern "Ekel und Verklärung". Ich frage mich auch, warum sich so viele Leute bemüßigt fühlen, Handke zu sagen, was er zu tun oder zu denken hat. Vielleicht ist er doch, wider allen Anschein, vom Popschriftsteller zum Volksschriftsteller aufgestiegen?

In Wahrheit ist es unmöglich, über Handke ohne dröhnenden Kopf nachzudenken. Allein zum Wort "dröhnen" gesellt sich schon ein Bild oder Vorbild, und jedes Bild löst eine lange Kette aus, ganz ähnlich den Wahrnehmungsserien der Helden Handkes, die tatsächlich oft Gregor heißen. Dann die Ordnungsrufe, ein wenig schrill, und der Gedanke überlagert von der Tatsache, daß das letzte Theaterstück Handkes zwar wortlos, aber dafür umso geräuschvoller und tonvoller ist, anders als - Gegenbild - *Das Mündel will Vormund sein*, wo eine gewalttätige Stummheit vorherrscht, wie überhaupt in dieser Provinz-Umgebung (der junge Handke, schon jetzt und seit längerem sieht man sich gehalten, vom "jungen Handke" zu sprechen, bei aller erklärten Langsamkeit geht das Leben und Schreiben ziemlich rasch vonstatten) die Gewalt und die Gewaltkritik herrscht, und das heißt, die Sprache und die Sprachkritik: die Bösen schweigen, die Guten sprechen, die Macht schweigt, die Macht zwingt zum Sprechen. Die Ordnungsrufe, die in ihrer Schrillheit auch schon untergehen, die wir ohnehin, was bleibt uns übrig, nur abschmettern können: ein wenig Klassik bitte; ein wenig Bühne. Ist doch wahr, Mann. Schreib nicht so deutsch, schreib österreichisch. Nicht so weltläufig; nicht so heimatlich. Flieh nicht! Kehre nicht heim! Mach das Fenster nicht auf und nicht zu! Die Kritik spricht die Sprechstücke weiter, die der Autor längst hinter sich zurückgelassen hat. Sie langweilen heute, die Sprechstücke, wie jede Avantgarde, die in die Zukunft eingetreten ist. Happenings sind nicht wiederholbar, und ein Theaterstück, das die reine Jetztzeit aufführt, dürfte überhaupt keinen vorgegebenen Text haben, keinen Beschimpfungstext, keinen Improvisationsrahmen, nichts, nur die Einmaligkeit des Happenings. Gegen die Wiederholung! Dabei ist es, unter uns gesagt, ein wenig jämmerlich (trotz allem, und wir weisen bei dieser Gelegenheit darauf hin, daß Handke seinem Kaspar-Stück als Motto ein Gedicht des konkreten Poeten Ernst Jandl vorangestellt hat), daß man das alles schon von Artaud, dem unübertrefflichen, kennt: "une expression ne vaut pas deux fois, ne vit pas deux fois... toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée..." Wenn aber alles Gesagte nur einmal gilt, dann ist eigentlich gar nichts mehr sagbar, jedenfalls nicht mitteilbar.

Insgeheim fühlt sich schon der Sprechstückeschreiber von der Unsagbarkeit des Zusammenhanglosen bedroht. Nur durch die Sprache entgehen wir dem natürlichen Chaos, und die Sprache hat ohne Wiederholung keinen Bestand. Gleichzeitig gibt sich als Alternative zum Chaos die Unterdrückung der Person zu erkennen. Diesen Unterdrückungsprozeß kraft Wiederholung und Nachahmung zeigt Kaspar auf der Bühne und die Mutter in der Erzählung *Wunschloses Unglück*. Beide führen den Prozeß regelrecht vor, Handke führt ihn vor (schon hier: Lehrstücke), und das Sprachmaterial, das er anführt, sind Stereotype, Redensarten, Befehle, Sprechmuster, Formeln. Kaspar: Stummheit der Macht, Geschwätzigkeit der Gewalt als Methode der Macht. In den Erzählbüchern der siebziger Jahre ist ein anderer Prozeß nachlesbar, zugleich hörbar im Schweigen des Stückeschreibers zwischen *Die Unvernünftigen sterben aus* und *Über die Dörfer*, ein Prozeß, in dessen Verlauf die Formeln in Formen verwandelt werden, die Redensarten in den ursprünglichen Ausdruck, die Wortfetzen in das gerechte Wort, die Befehle in Vorschläge, die Moral in Ethik, die gesellschaftlichen Muster in individuelle Wahrnehmungsmuster wie Viehsteig und blindes Fenster, wie Pyramide und Schwelle, wie Dreizahl und Kurve. Die Moral sagt dir, was du tun und lassen sollst oder mußt, die Ethik zeigt dir, wie du leben kannst.

Unterdessen dröhnt es weiter von Satzfetzen und Wortbrocken: Peterles Himmelfahrt, dicker Dichter (Werfel?), Salbungston, Harmonielehre, ein ländliches Bühnenweihfestspiel, Sprachexperiment-Heini, Jugo-Agitator - Sie entschuldigediegen diese Zitate, ich versuche wegzuhören, so gut es geht - Beschreibungsliteratur (nicht etwa: Beschreibungsimpotenz?), eine ordentliche Geschichte muß her!, wo bleibt denn das Positive?, wo bleibt die Kritik?, wo bleibt die Ausgewogenheit?, wo bleibt das Theater? Wissen Sie keinen besseren Bauarbeiter als Rüdiger Vogler? (Antwort: Nein.) Muß dieses verklärende Licht sein? (Antwort: Ja.) Muß der Zuseher seiner Zeit enthoben werden? (Selbstverständlich.) Muß alles so langsam gehen? (Noch langsamer!)

Andere Stimme, stiller und von weiter her. Sie gehört einem, der, im Unterschied zu Handke, niemals nach einem Volk gesucht hat: "Freilich fragen wir uns letztlich immer, wie denn ein rechtes Leben aussehen könnte. Wir sind auf der Suche nach Lebensmöglichkeiten. Nicht das Arbeiterleben, nicht das Soldatenleben meine ich, sondern ein Leben ohne Uniform, halbwegs in Frieden." Der Krieg ist aus, der Krieg sei aus (ein Wunsch? ein Befehl? - für die Grammatiker ein Imperativ), mit den Dramen hat es ein Ende, angebrochen ist, ein neues, episches Zeitalter, Geist des Aischylos, Rückkehr

zum Ursprung, zur Karawanenmusik und zum Erzählen. "Das Bergblau i s t - das Braun der Pistolentasche i s t n i c h t." Auch ein Satz, der jahrzehntelang dröhnt, und nicht nur in meinem Kopf. Ich-Ich-Ich verschwindet nicht mehr im Sein, sondern dekretiert das Sein. "Was ist, das bestimme ich": genau. Merke, Volksanwalt: Ich, das bist du, das sind wir. Unsere Allmachtsphantasie. Eine andere Geschichte soll beginnen (wird dekretiert). Eine Geschichte der Formen, also des Scheins (und seiner Wahrnehmung), also der Bestimmung des Seins. "(unsere Geschichte, ihr Leute)": der Aufruf wird Sie persönlich vermutlich kalt lassen. Es gibt das bewußte Braun nicht; die Dekretierung ist eine Nennung, die Ausweisung (aus dem Sein) eine Entnennung; es herrscht kein Zugehörigkeitszwang. Man wird hier nicht hineingeboren. Das neunte Land ist kein Staat. Es ist wirklich nur wie im Theater, wie bei Ferdinand Raimund, in der Biedermeierwelt. Der ewige Friede, das ist das ewige Biedermeier; oder sonst der amerikanische Traum. "In unser Paradies kommt allerdings nur, wer die Moral ablegt. Das hat mit dem dicken Dichter gar nichts zu tun. Das Unwiederholbare wiederholen: solcher Zustand ist vorläufig noch nicht dauerhaft, höchstens ein wenig paradox." Aber wir wollen ja gar nicht ins Paradies. Wir wollen bloß die Meerenge durchsegeln, und dann vielleicht ein Stück weit ins Offene, und dann wieder heimkehren. Einen Versuch wagen. Viele Versuche. Leben versuchen. Wieder von vorn anfangen. Sich nicht ein für alle Mal festlegen lassen. ("Ich kenne dich!" - Du kennst dich doch selber nicht.) Schauen und handeln. Was also: schauen oder handeln? Dasein oder teilnehmen?

Fangen wir also von vorn an. Ruhig, schrille Stimme, denn jetzt wird es ernst! ("Heute wird es ernst": einer der lächerlichsten Sätze seit langem; große Kunst, sich lächerlich zu machen; der Bruder und Weggefährte als komische Figur und Tollpatsch, Stammeler und Stolperer: Kaspar, Mündel, Parzival, Platznarr...) Dazu noch Albin: "die Oberen hier halten ihn für zurückgeblieben und stellen ihn Monat für Monat nur zur Probe ein." Das alles bist du: lächerlich bist du und stehst abseits. Später dann Außenseiter, auch noch stolz darauf. Gottverlassen und arrogant. Statt die Trennung zu mildern mit den Mitteln, die zur Verfügung stehen, verschärfst du die Trennung. Suchst den Schmerz, linderst ihn nicht; verklärst dich im Schmerz und gibst etwas von deinem Glanz an die Erde ab. Der Außenseiter will der Erwählte sein. Unter schlechtem Gewissen bleibt er jahrelang untätig, denn die sich anbietenden Handlungen sind ihm zu gering. Es müßte schon ein Mord sein, die Tilgung des Bösen. Und dann, nachdem die grundlegende Opferhandlung einmal vollbracht ist - du bist selber der Böse und stirbst

mit: Selbstmord, Selbstverwirklichung; teilhaben, mitsterben -, dann verherrlichst du das Zögern, bleibst im Begriff, bleibst uns erhalten, deine Existenz gerechtfertigt, deine Nützlichkeit erwiesen. Auch hierbei handelt es sich um ein Schema: das Erwähltschema. Es kommt vielleicht nicht so oft vor wie das Schema der unglücklichen Mutter oder des Hausierers, aber ein Schema ist es doch. Den Vorschriften entrinnst du nicht. Deine Flucht bleibt so unvollkommen wie deine Heimkehr; deine Chance hast du in Alaska vertan (und es genügt ja, daß wir, dank Rimbaud, ein Bild haben; ein Bild genügt).

Verklärst die Dinge, verklärst die Welt. Wirst ihr gerecht, indem du sie beschreibst. Die Suche nach dem rechten Leben deckt sich mit der Suche nach dem "richtigen Wort": dem Wort, das den Dingen näher kommt. Denn zwischen Dingen und Wörtern ist jetzt eine Entsprechung oder kann wenigstens eine Entsprechung sein; sie ruht dort im Zwischenraum und wartet auf die Erweckung durch den Sprachmagier. Die Sprache birgt nicht nur (nicht mehr) die Gewalt der Struktur, sie schafft vielmehr den Zusammenhang: zwischen Ding und Wort, zwischen Wort und Wort, zwischen Ding und Ding. (Die Menschen kommen bei Handke gewöhnlich in der Art von Dingen vor, nämlich als Form und Schein: keine Subjekte, nicht plastisch, ohne Tiefe, denn nur das Ich hat Tiefe.) Die Litanei, jene aus der Kirche bekannte Form der Wiederholung, die der Identifizierung dient, verwandelt sich in die offene Serie. Durch ihre Unabschließbarkeit schafft die Serie aber eine neue Gefahr, da das Ich, das sich ihr aussetzt, jeden Halt verliert, besonders das Ich in der Großstadt. Und da begibt sich der Erzähler, indem er sich von Kafka abwendet und ihn dadurch erst zum "Bruder" macht, auf die Suche nach den stabileren, auch prästabilten, aber doch stets zu erarbeitenden, zu erschreibenden Formen, die ihm neuen Halt geben. Einen heiteren und zunehmend gelassenen Halt. Überwindung von Todesangst, von Daseinsangst und Nichtigkeitsgefühl. Oder nicht so sehr Überwindung, sondern Einsicht. Einverständnis mit der Sterblichkeit, und in der Folge mit dem, was da ist. Der junge Handke, der sich zunächst bloß eine strenge Moral zurechtbiegt - "weltberühmt werden", so der Satz Nr. 29 seines Manifests an sich selbst (oder an alle?) - hat, so wie Wilhelm in *Falsche Bewegung*, nichts zu erzählen. Gleichzeitig hat er viel zu kritisieren (nacherzählend kritisiert er). Dann beginnt er, die Entfremdung mit der Welt, ihre bedrohliche Zeichenhaftigkeit und das Befremden, das diese hervorruft, zu beschreiben. Es liegt auf schon im Befremden selbst, daß es in ein Staunen umschlagen kann - was dem Helden von *Der kurze Brief zum langen Abschied*

noch durchaus unheimlich ist: "So muß man dastehen, in nichts als in Gegenstände und Vorgänge vertieft, mit einer stumpfsinnigen Frömmigkeit." Und dem Gregor der *Stunde der wahren Empfindung* geschieht ein solches Umschlagen (Befremden/Staunen, Ekel/Erleuchtung) in der rasenden Folge des Amoklaufs. Die Fähigkeit zum Staunen wird später, bei wechselnden Ich-Stimmen, weiterentwickelt, der Ekel (und Selbst-Ekel) weicht einer Affirmation (und Selbstbehauptung), die mit Kritik unvereinbar ist, aber in den Ekel der haltlosen Wahrnehmungsserien zurückfallen kann. Die feindselige Welt verwandelt sich in ein Buch der Natur, worin der Held Zusammenhänge und Formen lesen darf, die zuletzt ihn selbst beruhigen und bestätigen: er geht nicht verloren, sondern geht aus und bleibt bei sich. Diese Natur ist im übrigen meist eine mit Kunst und Künstlichkeit vermischte, vielleicht ein Vorbild, aber keine reine Wirklichkeit, auch kein wiederzuerlangendes Ziel. Wiederholen gewinnt die Bedeutung von Verwandeln, Verwandeln wird Bewahren.

Stimme: "Konservativismus." Antwort: Was sonst? Vielleicht geht Sie die Rede von der Verklärung nur deshalb nichts an, weil Sie die Bedrohung nicht kennen?

Ordnungsruf (schon der letzte?): Das Theater. Wie gesagt, ein Nebenprodukt, ein Umweg und Fluchtweg des Erzählens. Aber nicht so wie bei Thomas Bernhard, dessen Prosa an sich schon dramatisch ist. Handke erzählt undramatisch; und folgerichtig verspricht der Geist des neuen Zeitalters am Ende des dramatischen Gedichts, daß es mit den Dramen nunmehr ein Ende habe. Statt "dramatisches Gedicht" kann es jetzt auch "Spiel" heißen, was an das Spiel vom reichen Mann ebenso erinnert wie an das Zauberspiel, aber mehr noch an das Durchspielen eines Versuchs, einer didaktischen (im Sinn von Vergils Lehrgedicht oder der Bücher Gregor Kobals oder der platonischen Dialoge), einer gemeinsamen didaktischen Forschungsreise. Und geradezu herzerfrischend undramatisch wird es in der *Stunde da wir uns noch nicht kannten*, wo ein unausgesetztes Verzaubern und Verwandeln stattfindet und eine springlebendige, halb verrückte Serie abläuft, "vielleicht auch mit Hilfe von Wein", wie der Erzähler selbst gesteht, und warum nicht, ist doch der Wein der klassische Zaubers- und Verwandlungstrank (dabei trübt er die Sicht nicht, der Wein macht das Auge zugleich schärfer und nachsichtiger). Diese Stücke, man kann sie wahrscheinlich nicht anders als zelebrieren, weil sie den Ton des geglückten Tags anzustimmen versuchen, mit Musik z.B. von Creedence Clearwater Revival, um den Zuhörer und -seher an einer, wenn sie sich einstellt, Hochstimmung teilhaben zu lassen. So wird, im Glücksfall, die Theatervorstellung zu einem Hochamt,

das wir am Ende im Zustand der Gnade verlassen (so wie das französische oder italienische Terrassencafé nach nachmittäglichem Weingenuß). Beim Hochamt gibt es einen Grundton, der sich zwar in mehrere Stimmen aufspalten kann; nach einer eigentlich dramatischen Mehrstimmigkeit wird man aber ebenso vergeblich suchen wie nach dramatischen Konflikten (der Streit der Geschwister ist kein Konflikt, sondern eine Episode der Erzählbibliographie). Die dramatischen Personen halten, wie auch die Figuren der Erzählungen, meist eher Ansprachen als Dialoge, und es ist bezeichnend, wie in *Über die Dörfer* die Stimmen am Ende in eine Schlußapothese zusammenfließen: Sie fließen dorthin zurück, wo sie herkommen, vom weltverfallenen Man und seinem mehr oder weniger uneigentlichen Gerede zurück ins eigentliche, dichterisch dekretierte Sein. Was wir zu hören bekommen, sind die Berichte von Mauerschauern und die Vorschläge von Ethikern; selten Streitreden, nie Diskussionen. Die Zweiteilung in Mauerschauer und Spielverderber (Spiel vom Fragen) reflektiert genau die Zweiteilungen des Erzählers oder seiner Helden: Ekel und Verdruß versus Staunen und Verklärung. Die beiden gehören zusammen wie die namenlosen Paare bei Kafka, wie das Ich und sein allgegenwärtiger Feind bei Handke, wie der weltberühmte Erzähler und seine Verfolgergruppe, in die sich von Zeit zu Zeit auch ein Bewunderer mischt. Natürlich erhoffen wir noch viele geglückte Tage, aber wir mißtrauen immer noch, wenngleich mit mehr Gelassenheit, der heilen Welt und der heilen Sprache - und jeder Art von allzu dauerhafter Ordnung.

Ein Fall für zwei
Anthropologische Konzepte in Jakob Wassermanns Caspar Hauser¹
und in Peter Handkes Kaspar²

Kálmán Kovács
(Debrecen)

I.

Die Geschichte des historischen Kaspar Hauser³ ist bekannt und kurz zusammenzufassen. Am 26. Mai 1828 erschien in Nürnberg ein bäuerlich gekleideter, ungefähr 16 Jahre alter Junge, der kaum sprechen konnte und sich völlig unsicher unter den Menschen bewegte. Nachdem er Sprechen und Schreiben erlernt hatte, erzählte der Junge, daß er in einem dunklen Keller gehalten wurde, daß er seine Pfleger, die ihn mit Wasser und Brot versorgten, nicht kennt. Der Fall erregte großes Aufsehen und ging durch die europäische Presse, in der Kaspar den Namen "Europas Kind" erhielt. Die polizeilichen Untersuchungen nach der Herkunft des Kindes blieben erfolglos. Am 17. Oktober 1829 wurde Kaspar durch ein Attentat schwer verletzt. 1831 zog er nach Ansbach um, wo er unter der Obhut von Anselm von Feuerbach lebte. Inzwischen wurde die Annahme laut, daß Kaspar der Erbprinz des Badischen Königshauses sei, daß er im Zuge dunkler Machenschaften um die Tronfolge gefangengehalten wurde. Am 14. Dezember wurde Kaspar mit mehreren Stichwunden aufgefunden, denen er drei Tage später erlag. Das Ansbacher Gericht hat den Fall im November 1834 abgeschlossen, ohne den Mörder gefunden und Kaspars Herkunft aufgeklärt zu haben. Letztere, die Herkunft, ist bis heute ungeklärt.⁴

¹ Wassermann, Jakob: Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens. - München: dtv Nr.10192, 1983. Zitate aus dem Roman werden unmittelbar im Text angegeben.

² Handke, Peter: Kaspar. - Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967. Edition Suhrkamp 322). Zitate aus dem Drama werden unmittelbar im Text angegeben. Die erste Zahl verweist auf die Szene, die zweite auf die Seitenzahl.

³ Bei der Schreibweise der Namen richte ich mich nach den Werken: Wassermanns Caspar wird mit C, Handkes Kaspar und der historische Kaspar Hauser mit K geschrieben.

⁴ Struve, Ulrich (Hg.): Der Findling. Kaspar Hauser in der Literatur. - Stuttgart: Metzler 1992. vgl. die Einleitung, S. 1-9.

Die Geschichte Kaspar Hausers erfuhr eine bis heute reichende reiche Rezeption. Dabei ist zwischen zwei Sorten von literarischen Bearbeitungen zu unterscheiden: Viele Autoren wurden von dem Skandal in einer königlichen Familie, von dem Kriminalistischen an dem Fall angeregt. In anderen Bearbeitungen wird das Bild des geheimnisvollen Findlings zu einer Aussage zu den grundlegenden Problemen des menschlichen Seins. In der folgenden Arbeit wird bei Wassermann und Handke die letztere, anthropologische Rezeption des 'Caspar-Hauser-Mythos' geprüft. Zunächst sollen aber die anthropologischen Vorstellungen gezeigt werden, die nach meiner Überzeugung eine Grundlage für das rege Interesse an dem Caspar-Hauser-Mythos bilden.

Das Interesse an Caspar Hauser nährt(e) sich aus dem Unbehagen an dem Zustand des jeweiligen Menschen und aus der Überzeugung, daß es einst einen anderen Menschen gab, der gut und unverdorben war. Die meisten Mythen zeugen von der Vorstellung, daß der Mensch am Anfang unter den Göttern, seinen Schöpfern lebte, daß er selbst beinahe an der Vollkommenheit teilhatte. "...zum Menschsein gehört: das Gottsein um ein Haar zu verfehlen" - meint Karl (eigentlich: Károly) Kerényi.⁵

Aus dem Ungenügen am Menschen erwächst ein Bild des eigentlichen Menschen mit seinen ursprünglichen Potenzen, das Bild des Menschen, wie er vor dem Untergang war, wie er sein, bleiben oder wieder werden sollte. Für all das steht in der Literatur der Jahrhundertwende Kaspar Hauser - oder die Figur des Kindes. Kaspar, oder das Kind werden zum paradigmatischen Gestalt eines Traumes oder eines Wunsches. Die christliche Grundlage des erwähnten anthropologischen Paradigmas ist die Sündenfallgeschichte in 1. Mose 2-3. Der paradiesische Zustand, in der Theologie Urstand genannt, bedeutet eine Einheit von Gott, Mensch und Welt. Der Mensch war in Gottes unmittelbarer Nähe, und als ein nicht reflektierendes Wesen war er nicht Teil der Natur, sondern auch selber noch Natur. Ein Bruch zwischen Mensch und Natur und ein Bruch mit sich selbst - etwa in Form des Leib-Seele-Dualismus' - war nicht möglich. Der abgefallene, ausgestoßene, vereinzelter Mensch verliert sein geborgenes Eingebettetsein in etwas Übergreifendem, Sinnvollem, und sehnt sich nach Wiedervereinigung mit dem Verlorenen. Dies ist der Motor jedweder Mystik. Wassermanns Caspar-Hauser-Roman nimmt an zahlreichen Stellen Bezug auf die biblische Grundlage.

⁵ Kerényi, Karl: Die anthropologische Aussage des Mythos. - In: Hans-Georg Gadamer / Paul Vogler (Hg.): Neue Anthropologie. 7 Bde. Stuttgart: Georg Thieme-dtv, 1975, Bd. 6, S. 329.

In der philosophischen Tradition erscheint der glückliche Urzustand des Menschen als Bewußtlosigkeit: Eine animalische Selbstvergessenheit erzeugt die Einheit des Menschen mit seiner Umwelt. Für die Zerstörung der ursprünglichen Harmonie ist letzten Endes die reflektierende Vernunft verantwortlich: Der wachgewordene Mensch wird sich seiner selbst bewußt, aber mit dem Ich wird auch das Nicht-Ich, und damit die Trennung zwischen Ich und Welt, konstituiert. Hegel meint dazu in seiner Religionsphilosophie,

daß in der That die Erkenntnis es ist, welche der Quell alles Bösen ist, denn das Wissen, das Bewußtsein ist dieser Akt, durch den die Trennung gesetzt ist [...]. Erst durch diese Trennung bin ich für mich und darin liegt das Böse.⁶

Bei Schopenhauer wird der Mensch, ursprünglich in dem ewigen Strom des Lebens eingebettet, ebenfalls durch die Reflexion von der Welt abgetrennt. Diesem Menschen wird das Tier entgegengestellt, das den verlorenen und jetzt ersehnten Zustand verkörpert:

Aus der Ruhe des Blickes der Tiere spricht noch die Weisheit der Natur; weil in ihnen der Wille und der Intellekt noch nicht weit genug auseinandergetreten sind, um bei ihrem Wiederbegegnen sich über einander verwundern zu können. So hängt hier die ganze Erscheinung noch fest am Stamme der Natur, dem sie entsprossen, und ist der unbewußten Allwissenheit der großen Mutter theilhaft.⁷

Das Tier ist auch bei Rilke das Wesen, das in der Welt noch geborgen ist, das vor der Entzweigung steht. Es wird sogar eine Seligkeitshierarchie der Tiere konstruiert: Tiere, die als Samen in die Welt gesetzt werden und nicht im Ei oder Mutterschoß ihre erste Entwicklungsphase erleben, sind die glücklichsten.⁸ So etwa die Mücke, von der es in der Achten Elegie heißt, daß sie "...noch Innen hüpf't/selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schoß ist Alles".) Vorwegnehmend verweise ich darauf, daß Caspars Gemeinsamkeit mit den Tieren von dem Urstandcharakter der Existenz des Protagonisten zeugt.

⁶ Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Philosophie der Religion I-II.; Bd.1, S. 264. (Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. Hg. von Hermann Glockner. Stuttgart: Frohmans Verlag 1959, Bd.15-16). Hegel betrachtet aber die Reflexion nicht als etwas endgültig Tragisches oder Böses. Im Menschen vollzieht sich nach seiner Meinung die Versöhnung zwischen Gott und Welt. Vgl. dazu Hagen, Eduard v.: Abstraktion und Konkretion bei Hegel und Kierkegaard. - Diss., Bonn: H. Bouvier, 1969. Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Bd. 54; S. 81ff.

⁷ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke. Textkritisch bearb. und hg. von Wolfgang Frhr. v. Löhneysen. 5 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, Bd. 1-2.; Bd. 2, S. 206. Bei Hegel heißt es an der schon zitierten Stelle von dem Tier: "Es giebt zwei Güter für die Wünsche der Menschen; das eine ist: in ungestörtem Glück, in der Harmonie mit sich selbst und der äußeren Natur zu leben, und das Thier bleibt in dieser Einheit, der Mensch hat darüber hinauszugehen..." (Hegel, Bd. 1/267)

⁸ Brief an Lou, 20.02.1918, zit. in Kreutz, Heinrich: R. M. Rilkes Duineser Elegien. Eine Interpretation. - München: Beck 1950; S. 123.

Schließlich soll Rousseau erwähnt werden, bei dem der Mensch von seiner ursprünglichen und grundsätzlich guten Naturhaftigkeit durch das Denken, durch die Kultur entfremdet und irregeführt wird. Dies wird in dem vielzitierten Satz Rousseaus äußerst zugespitzt formuliert:

Wenn die Natur uns dazu bestimmt hat, gesund zu sein, so wage ich beinahe zu behaupten, daß der Zustand der Reflexion gegen die Natur streitet und daß ein Mensch, der denkt, ein entartetes Tier ist.⁹

Die Formel basiert auf der Überzeugung, daß der Mensch in seinem Urstand von Natur aus gut ist. Auf diesen Kern des Menschen lagert sich die Kultur, die aber dessen guten Kern verdeckt. Man solle deshalb den Menschen von den Zwängen der Kultur befreien, bis zum Kern graben, um den ursprünglichen guten Zustand zu erreichen. Dieses "An-Sich" des Menschen, der von jeglichen äußeren Bestimmungen befreite Kern, oder, wie es Korff nennt, die "letzte Quelle unseres Menschentums",¹⁰ ist die Natur, deren absolute Güte von Gott herrührt:

...was Gott will, daß ein Mensch tun soll, das läßt er ihm nicht durch einen anderen Menschen sagen, das sagt er ihm selbst, das schreibt er ihm in das Innerste seines Herzens.¹¹

II.

In der Literatur wurde Kaspar Hausers Gestalt oft ein Beispiel für das dargestellte anthropologische Paradigma. In vielen Werken, die zu unserem Problemkreis gehören, erscheint aber nicht oder nicht nur der Nürnberger Findling, sondern ein Kind, oder besser: die Gestalt des Kindes schlechthin. Hölderlins Knaben-Gedicht (Da ich ein Knabe war) oder die Gestalt des Kindes in der Dichtung Rilkes, Georg Trakls Kaspar Hauser Lied und der Knabe Elis gehören alle hierher. Die Gestalt des Kaspar Hauser - oder des Kindes - erscheint in jeder Bearbeitung als ein positives Gegenbild des (erwachsenen) Menschen, der den Prozeß des Wachwerdens in irgendwelcher Form hinter sich hat. Die einzelnen Erscheinungen des Kind-Kaspar-Motivs sind selbstverständlich in die jeweiligen dichterischen Kontexte eingebettet und erfahren vielfältige Modifikationen, worauf ich hier nicht eingehen kann.

⁹ Zit. in Landmann, Michael: *De homine. Der Mensch im Spiegel seines Gedankens.* - Freiburg/München: Karl Alber 1962.; *Orbis academicus. Problemgeschichte der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen.* S. 266.

¹⁰ Korff, H. A.: *Geist der Goethezeit*, 5 Bde. - Leipzig: Koehler & Amelang 1952, Bd. 1, S. 78.

¹¹ Rousseau: *Émile*, IV/122; zit. Landmann, 266.

Wassermann war sowohl an dem Kriminalistischen an dem Fall, als auch an den anthropologischen Bezügen interessiert. Er war überzeugt, daß "Caspar Hauser ein legitimer und in frühester Jugend beiseite geschaffter Prinz des Hauses Baden" ist,¹² daß die Vertuschung der Missetat und die Bezichtigung Caspar Hausers als Hochstapler vom Badischen Haus geleitet wurde und wird.

Auf der anderen Seite erklärt der Schriftsteller, daß die historische Wahrheit für ihn sekundär ist. Seine Absicht war deshalb weniger - oder gar nicht - die kriminalistische, historische Klärung des Falls, sondern "die endliche Tilgung einer ungesühnten deutschen Schuld."¹³ Caspar Hauser ist für den Schriftsteller "das holdeste Menschenbild",¹⁴ der "Inbegriff der Reinheit und Schuldlosigkeit",¹⁵ kurz: "ein Menschenwunder".¹⁶ Die ungesühnte deutsche Schuld ist die Zerstörung dieses Wunders. Dieses Wunder, Kaspar, ein unreflektiertes, ungespaltenes Wesen, das "sich selber nicht spürt" (10) wird von den Romangestalten, die Verständnis für ihn haben, ein "Himmelszeuge" (112), "Menschenfrühling" (36), "Gesandter Gottes" (169), "das rare Exemplar der Gattung Mensch" (297), "ein durch ein Wunder auf die Erde verlorener Bürger eines anderen Planeten" (184) oder einfach "mensch" genannt (90).

III.

Das Werden des Caspar Hauser in Wassermanns Roman hat mehrere (Unter)Stufen. Seine ursprüngliche Heimat, sein Urmedium ist der Keller. Dies erscheint aber im Roman nur vereinzelt, in Erinnerungsbildern und wird nur im Vergleich zum Welterlebnis Caspars wichtig. Der Caspar, um den es im Roman geht, ist der Geborene in unserer Welt. Im Vergleich zur Menschenwelt ist für Caspar der Keller, das Gefängnis, nicht die Stätte des Leidens, sondern die des Geborgenseins. Nicht das glückliche Heim eines erlebten (irdischen) Elternhauses, sondern ein symbolischer dunkler Schoß des Alls, in dem eine noch nicht wache Seele eingeschlossen war. Das Heraufkommen ins Tageslicht ist Geburt. Jahre später, bei der Geburt der Tochter Quandts, meint Caspar:

¹² Wassermann, Jakob: Meine persönlichen Erfahrungen mit dem Caspar-Hauser-Roman. - In: Lebensdienst. Gesammelte Studien Erfahrungen und Reden aus drei Jahrzehnten. Leipzig: Grethlein & Co. 1928, S. 140

¹³ Erfahrungen, 124.

¹⁴ Erfahrungen, 125.

¹⁵ Erfahrungen, 133.

¹⁶ Erfahrungen, 143.

Nackend und winzig, einsam und hilflos und unter dem Jammer der Mutter krochen sie wehevoll aus einem Kerker ohnegleichen, wurden geboren... (256, Herv. K.K.)

In diesem (zweiten) Zustand erscheint der Findling in der Handlung. Die Welt ist dem Quasi-Neugeborenen beängstigend, quälend, unheimlich, neu und fremd. Die ersten Weltängste Caspars sind nicht reflektiv oder durch Religion bedingt, sie sind nicht die Ängste "eines schuldbewußten Gemüts" (12), wie es in Daumers Aufzeichnungen heißt, sondern die ersten Schreie eines Neugeborenen, dem die Sinneseindrücke der Welt, etwa das starke Licht, tatsächlich weh tun.

Der Kerker-Schoß bleibt für Caspar immer ein ersehntes Asyl. Als er in seiner Turmzelle begriff, daß es kein zurück mehr gab, weinte er und warf sich zu Boden. Quandt fand ihn öfter in einer Zimmerecke hockend, einmal sogar am Tage bei heruntergelassenen Rouleaus. Beim ersten Mordversuch tastete er sich "an der Wand entlang, als suche er ein Loch, um sich zu verkriechen" (97), und fand schließlich in dem Keller des Hauses Zuflucht. Ähnlich beim zweiten Anschlag:

Er machte ein paar Bewegungen mit dem Körper, als suche er in der Erde eine Höhlung zum Hineinschlüpfen... (368)

Diese Weltängste nach dem Auftauchen aus dem Keller markieren aber noch immer nicht den eigentlichen Anfangszustand des Romanhelden: Die ersten Ängste werden überwunden, Caspar wächst rasch in eine als freundlich empfundene Welt hinein, und bald steht der Mythos-Held vor uns, der Mensch als unreflektierter Teil seiner Umgebung. In Daumers Beschreibung heißt es:

Das ist ja das hoffnungsvoll Wunderbare: daß man hier einmal ein Wesen ohne Vergangenheit hat, die ungebundene, unverpflichtete Kreatur vom ersten Schöpfungstag, ganz Seele, ganz Instinkt, ausgerüstet mit herrlichen Möglichkeiten, noch nicht verführt von der Schlange der Erkenntnis, ein Zeuge für das Walten der geheimnisvollen Kräfte, deren Erforschung die Aufgabe kommender Jahrhunderte ist. (52-53)

Die Schlange der Erkenntnis deutet auf den Sündenfall hin, der in Hegels Interpretation mit der Reflexion, mit der Vernunft identifiziert wird. Die ungebrochene Beziehung zur Umwelt und zu sich selbst bezeichnet das kindliche Dasein des Caspar Hauser. Im Roman wird ersichtlich, wie der reflektierende, durch Gewohnheiten verpflichtete Mensch mit der Unschuld des Urstandes konfrontiert wird und wie Caspars Urstand

durch die Umwelt gefährdet ist. All das ist auf mehreren Ebenen zu erfassen: Im Verhältnis zur Natur, zur Sprache, und in den zwischenmenschlichen Beziehungen.

Wie gesagt, scheint Caspar nach der Geburt den ersten Schock zu überwinden und seinen Status in der umgebenden Natur zu bewahren. Bezeichnend ist dafür eine Szene mit Frau Kannawurf, die mit Caspar spazierend, die Schönheit der vor ihnen liegenden Natur lobt. Caspar meint dazu:

Daß es schön ist, weiß ich noch nicht gar lange [...], das Schöne kommt zuletzt. (324)

Die Idee der Schönheit der Natur ist ein Produkt der Reflexion. Der frühe Caspar ist aber selber Natur, die nur als zum Objekt gewordenen Phänomen für ein Subjekt schön sein kann.

Der Findling in der Turmzelle folgt vollständig dem Rhythmus der Natur: Er wird mit dem Sonnenaufgang wach und schläft bei der hereinbrechenden Dämmerung ein. Er steht auf vertrautem Fuße mit den Tieren, die ihm gehorchen. Ein wütender Hund, der auf die Gesellschaft im Daumerschen Garten zurannte, wurde in Caspars Nähe ruhig, "wedelte mit dem Schweif und leckte die herabhängenden Hände des Jünglings". (47) Das Reiten bereitet Caspar große Freude:

Ei, wie selig war Caspar beim Trab und Galopp! Dies Ziehen und Fliehen, dies leichte Getragensein, hinaus und vorwärts, dies sanfte Auf und Ab, das Lebendigsein auf Lebendigem! (62)

Was zu sehen ist, das "Lebendigsein auf Lebendigem", ist eine vollkommene Einheit von Mensch und Tier, die hier als gleichgestellte, gleichgesinnte und verwandte Kreaturen erscheinen. Aus dieser Einstellung Caspars folgt seine Naturreligion. Ihm ist die christliche Vorstellung eines außerweltlichen Gottes fremd und er betet einmal einen ausgewachsenen Baum, einmal die Sonne an. Dies Gefühl einer Mitkreatürlichkeit nach der Art Franz von Assisi steht im Gegensatz zu den dominierenden christlichen Vorstellungen, die die Sonderstellung und Herrscherrolle des Menschen in der Natur betonen.¹⁷

¹⁷ 1. Mose 1.28. Nur nebenbei bemerke ich, daß die von Gott auferlegte Herrscherrolle des Menschen, die übrigens von ökologischer Seite angegriffen wurde, in der neuen ökumenischen Bibelübersetzung wesentlich abgeschwächt wurde. Bei Luther heißt es: "...vnd macht sie (die Tiere - K.K.) vnterthan. Vnd herrschet..." (1. Mose 1.28) In der Einheitsübersetzung heißt es dagegen: "Ich setze euch über die Fische, die Vögel und alle anderen Tiere und vertraue sie eurer Fürsorge an."

Caspars mitkreatürliches Verhältnis zu den Tieren wurde unter anderem dadurch zerstört, daß er Fleisch zu essen begann. Daumer berichtete:

An demselben Tag, wo Caspar zum erstenmal Fleisch genoß, schnappte der Hund unseres Nachbarn, der ihm bis dahin höchst zugetan war, nach ihm, und bellte ihn wütend an. (77)

In der Genesis bestimmte Gott den Menschen und die Tiere eindeutig als Pflanzen(fr)esser. Er habe ihnen, heißt es in 1. Mose 1.29, Früchte und Pflanzen zur Speise gegeben. Vom Fleischessen ist keine Rede. In diesem Kontext ist der Fleischgenuß Caspars ein eindeutiger Verstoß gegen die ursprüngliche Bestimmung, wodurch er seine Unschuld verliert und zum Raubtier (unter Raubtieren) wird.

Nach der Geburt aus dem Keller wird Caspar durch die Menschenwelt Schritt für Schritt von Mutter Natur abgeschnitten. Es gelingt jedoch nicht, ihn der Natur zu entfremden: In großer Not wünscht er sich das Angesicht einer Blume statt das der Menschen. Es gibt darüber hinaus zwei Perioden in seinem Leben, die Begegnung mit Lord Stanhope, seinem Adoptivvater, und die mit Frau Kannawurf, in denen er wieder eine vollständige Naturgebundenheit erlebt.

Der Urstand Caspars bedeutete eine vollständige Naturverbundenheit und Mitkreatürlichkeit, aus denen er durch die Menschenwelt zwar herausgerissen, aber nicht vollständig und unwiderruflich entfremdet wurde.

In der sprachlichen Entwicklung Caspars sind drei Phasen zu unterscheiden: ein vorsprachliches Stadium, das in ein sprachliches übergeht, das aber ein ungestörtes, unmittelbares Verhältnis des Menschen zur Sprache darstellt. Im dritten Stadium wird durch die Sprache ein gestörtes Verhältnis zwischen Mensch und Welt, Mensch und Mensch ersichtlich.

Unmittelbar nach der Geburt aus dem Keller vermag Caspar als Teil der Natur auf eine nichtsprachliche Art mit der Welt zu "sprechen", er hört noch die "unhörbar rufende Stimme" (93) der Natur. Caspars Träume von seiner Herkunft haben auch einen wichtigen sprachlichen Bezug. Im großen Schloß, von dem er träumte, führte ihn seine Mutter auf einer Treppe, "deren Stufen wie goldene Wolken aufwärts" stiegen (54), nach oben zu einer geschlossenen Tür. Der Türhüter mit einem großen Schwert verweigerte ihm den Eintritt und sagte ihm etwas, was er in der Nacht notierte. Die notierten Worte des Türhüters waren aber am hellichten Tage, in der menschlichen Welt unverständlich, nie-

mand, auch nicht Kaspar, konnte sie entziffern. Die Elemente der Szene, die wolkenähnliche Treppe in der Höhe und der Türhüter mit dem Schwert, evozieren darüber hinaus die verweigerte Rückkehr zum verlorenen Paradies, zum Urstand. Die unverständlichen Worte deuten auf die Ursprache hin, die mit dem Fall verlorengelassen. Nur der nichtreflektierende Kaspar war des ursprünglichen paradiesischen Kommunikationsmittels mächtig.

Der Junge geht schnell zur sprachlichen Kommunikation über. In seinem ersten (ungestörten) sprachlichen Stadium vertraut Caspar der Sprache. Er glaubt instinktiv an eine unmittelbare und direkte Beziehung zwischen Wort und Gegenstand, zwischen Wort und Gefühl. Er glaubt, daß das gesagte Wort von wahren Tatbeständen herrührt, daß die Sprache sogar eine einwirkende Kraft auf die Objekte hat. Der naive Glaube wird durch die Erfahrung der Lüge erschüttert, deren Existenz, deren bloße Möglichkeit ihn überrascht. "Es war da etwas nicht in Ordnung." - meint er. Nach langem und erfolglosem Grübeln versucht er ein Experiment, stellt sich vor den Spiegel und sagt:

"Es schneit." Er hielt es für eine Lüge, weil ja die Sonne schien. Nichts hatte sich in seinem Gesicht verändert: man konnte also lügen, ohne daß es jemand bemerkte. Er hatte geglaubt, die Sonne würde sich verfinstern oder verstecken, aber sie schien ruhig weiter.
(66)

Die Erfahrung, daß Sprache nicht unbedingt einen tatsächlichen Bezug zum bere deten Objekt hat, daß es möglich ist, über nichtexistente Dinge und unwahre Tatbestände zu sprechen, führt ihn in sein drittes gestörtes sprachliches Stadium.

Ähnlich verhält es sich mit den zwischenmenschlichen Beziehungen. Am Anfang glaubt Caspar, daß das Gesagte identisch mit dem Gemeinten oder Gefühlten ist, daß das Sprechen zur Mitteilung dient, und er hält sich daran. Als er einen langweiligen Besuch bei Frau Behold nicht absolvieren wollte, weil er müde war, sagte er zur großen Bestürzung der Dame: "Ich will nicht zu der Frau." (86)

Bald merkt er aber, daß seine Umwelt anders ist, daß das Gesagte oft etwas anderes meint oder will. Caspar meint bald, die Menschen seien "undeutlich verummmt", sprechen mit

unreiner Stimme und in verstellten Tönen, und darum war es auch, daß Caspar sich jetzt verstellen mußte und nicht mehr imstande war, ihnen fest ins Auge zu sehen... (102)

In dem Augenblick, als Kaspar seine Unmittelbarkeit in den menschlichen Beziehungen und in der Sprachpraxis aufgibt, verliert er seine Unschuld, seinen Urstand, tritt in die irdische Gemeinschaft der Menschheit ein, und der Traum von der möglich gewordenen Unmöglichkeit zerbricht.

IV.

In Handkes eigener Beschreibung von Kaspars sechzehn Phasen heißt es zu der letzten, sechzehnten Phase:

Wer ist Kaspar jetzt? Kaspar, wer ist jetzt Kaspar? Was ist jetzt Kaspar? Was ist jetzt Kaspar, Kaspar?¹⁸

Für unseren anthropologischen Aspekt ist die Frage grundlegend und soll für das ganze Stück, für alle Phasen Kaspars, gelten.

Die Meinung, daß Kaspar, dem hilflosen Jungen, durch sprachliche Einwirkungen erzieherischer Intention etwas Grausames angetan wird, ist sowohl in Handkes eigenen, direkten oder indirekten Interpretationen als auch in den fast einstimmigen, wenigstens in dieser Hinsicht fast einstimmigen Äußerungen der Kritik abzulesen. In der Einleitung nennt Handke das Stück "Sprechfolterung" und kündigt an, daß sich Kaspar heftig wehren wird. In der Tagespresse war auch von intensiver Gewalttätigkeit auf der Bühne zu lesen: "Die Sprache macht ihn fertig"¹⁹, "Gefoltet von Wörtern"²⁰, "Mit Sprachklichs Gehirnwäsche treiben"²¹, "Handkes böses Erziehungsmodell unter dem Terror der Sprache"²² - hieß es in den Kritiken.

All die zitierten Äußerungen und Titel suggerieren, daß Kaspar vor seinem Auftritt überhaupt etwas war, daß er irgendeine Substanz mit sich auf die Bühne brachte, daß er dadurch etwas Gutes oder wenigstens potentiell Gutes war, das durch die sprachliche Erziehung vernichtet, oder an der Entfaltung gehindert wurde. Dieses Modell würde ungefähr dem von Wassermann entsprechen.

¹⁸ Handke, Peter: Stücke 1-2. - Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972. Suhrkamp Taschenbuch 43, Bd. 1, S. 208. Die Phasen sind in der gesonderten Ausgabe des Stückes nicht zu lesen.

¹⁹ Schings, Dietmar: Der Tagesspiegel. - Berlin, 14.5.1968.

²⁰ Nolte, Jost: Die Welt. - Hamburg, 29.5.1968.

²¹ Roemer, Friedrich: Die Welt. - Berlin, 7.9.1968.

²² Windelboth, Horst: Berliner Morgenpost - Berlin 7.9.1968.

Das Stück scheint aber einen anderen Werdegang für Kaspar zu zeigen. Handke meint in einem Interview, daß in seinem Drama gezeigt wird, "wie eine Figur aufgebaut wird, wie die zu was wird und wieder zu nichts."²³

Ein Etwas entsteht bei Handke erst durch die Sprecherziehung. Dies widerspricht dem Wassermann-Modell, in dem in Caspars Person etwas vernichtet wurde. Andererseits kommt Handkes Kaspar trotzdem mit einem Satz an und wehrt sich. Der Satz und der Wille Caspars wird von mehreren Interpreten als Individualität, Persönlichkeit verstanden. Also kein Nichts, sondern doch ein Etwas, wie im Wassermann-Modell? Dies gilt es zu beantworten - oder es gilt, bessere Fragen zu stellen.

Es soll dabei vorausgesetzt werden, daß die meisten Kritiker und Interpreten vor allem den Prozeß der Sprecherziehung untersuchen. Dieser Aspekt scheint mir für das Ganze des Stückes fruchtbarer zu sein, weil die Sprachproblematik tatsächlich einen Schwerpunkt des Stückes darstellt und weil die anthropologische Dimension weniger durchdacht erscheint.

"Wer ist Kaspar?" - lautet also die Frage. Die Entwicklungsphasen Caspars sind die folgenden: 1. Er erscheint in einem bewußtlosen, vorsprachlichen Zustand. 2. Der Anfang der sprachlichen Phase bedeutet zugleich die Geburt des Selbstbewußtseins. 3. Dem neuen, reflektierenden Kaspar wird durch die Einsager eine (sprachliche) Erziehung erteilt. Er wird "aufgeknackt", zu einem reibungslos funktionierenden Glied eines Mechanismus gemacht, sein eigener Wille wird gebrochen. Darauf folgt der Endzustand, die Zerstörung der eingepprägten sprachlichen Strukturen und der Rückfall in eine vor- oder postsprachliche Phase.

Die Einschätzung, die Wertung des Prozesses - den Begriff "Entwicklung" vermeide ich hier bewußt -, hängt wesentlich von der Einschätzung der beiden ersten Phasen ab. Wenn die Phasen eine göttlich oder naturhaft fundierte Ursprünglichkeit vertreten, die zerstört wird, dann ist das Stück tatsächlich "ein negatives Erziehungs- und Bildungs-drama"²⁴. Ist dagegen Caspars Anfangszustand krankhaft, dann kann die "Sprechfolterung" Heilung bedeuten.²⁵ Die letztere Deutung schließe ich aus. Das negative Erziehungs- und Bildungs-drama, das dem Wassermann-Modell ähnlich ist, ist dann

²³ Arnold: Text+Kritik, Nr. 24/24a, S. 21; Herv. K. K.

²⁴ Pütz, Peter: Peter Handke. - Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. Suhrkamp Taschenbuch 854; S. 24.

²⁵ Heintz, zit. v. Manfred Mixner: Peter Handke. - Kronberg: Athenäum 1977. Athenäum-Taschenbücher 2131; S. 60.

überzeugend, "wenn dieser vorausgegangene Zustand [d.h. der Anfangszustand Kaspars - K.K.] tatsächlich als harmonisch, als vollkommen, als Zustand eines integren, unentfremdeten Ichs begreifbar gemacht werden kann."²⁶

Kaspars "präexistenter Zustand"²⁷ war auch bei Wassermanns Caspar Hauser vorhanden: Dort bedeutete er u.a. eine unbewußte Verbundenheit mit der Natur und war durchaus positiv. Bei Handke ist die Einschätzung des Urzustandes ambivalent. In einer (späteren) Reflexion Kaspars heißt es: "Ich sah weder etwas noch hörte ich etwas, und es ging mir gut." (19/29, Herv. K.K.)

Kaspar erscheint aber am Anfang fast lebensunfähig: Er kann kaum gehen und wirkt auf der Bühne völlig verstört. Die Bühne soll nach der Einleitung Handkes eine atomisierte Welt zeigen, in der die Dinge "ohne Beziehung zueinander" (9), d.h. ohne den Eindruck einer übergreifenden Ordnung herumliegen. In diesem Chaos, in der ungestalteten, formlosen, ungeordneten Welt, erscheint die bewußtlose Bühnenfigur mit einer Maske, ohne Ich, ohne Individualität, wesenlos. Kaspars Satz, mit dem er auftritt, ist ein symbolisches Zeichen für seine Sprachlosigkeit. Der erste Satz wird unbewußt wiederholt, ohne eine festgelegte Bedeutung. (Vgl. Szene 64, S. 93) Dieser präexistente Zustand wird nicht idealisiert, er erscheint nicht als ein verlorener paradiesischer Urstand.

Das Selbstbewußtsein tritt mit der Sprache auf. Als Kaspar seine ersten Schritte beim Sprechenlernen macht, was zugleich den Verlust seines ursprünglichen Satzes bedeutet, meint der Einsager: "Du wirst aufmerksam auf dich." (14/20) Das Wachwerden mündet in den Satz:

Damals, als ich noch weg war, habe ich niemals so viele Schmerzen im Kopf gehabt, und man hat mich nicht so gequält wie jetzt, seit ich hier bin. (18/29)

Dieser Satz ist nicht das Produkt einer mechanischen grammatischen Motorik, deren Quelle der Einsager ist. Hier wird eine Sprache laut, die individuelle, den Sprechenden existentiell betreffende Probleme ausdrückt. Es wäre falsch, passivisch zu formulieren, daß hier gesprochen wird. Hier spricht Kaspar. Es ist ein weiteres Problem, daß das Dargestellte in hoher Abstraktheit erscheint, was die Antwort auf die Frage, wer die-

²⁶ Durzak, Manfred: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. - Stuttgart: Kohlhammer 1982, S. 98.

²⁷ Pütz, 20.

ser Kaspar ist, sehr erschwert. Ich kann nur den abstrakten, nicht näher bestimmten Willen Kaspars als Kern oder Wesen seiner Person betrachten. Dieser Wille ist es, der von den Einsagern unterdrückt wird, der sich dem Willen der Einsager trotz allem widersetzt und der am Ende die sich sprachlich offenbarende Ordnung anarchistisch zu verneinen und zu zerstören sucht.

Wenn die erste Phase eine Präexistenz vor der eigentlichen Geburt vertritt und wenn die eigentliche Person erst in der zweiten, schon sprachlichen Phase vor uns steht, dann kann die Sprechfolterung erst jetzt anfangen. Vorher war kein Wesen vorhanden, das man hätte quälen können. Die Sprecherziehung hat zwei Dimensionen: Die Sprache "reduziert [...] die Komplexität und Kontingenz einer Welt",²⁸ schafft Übersicht und Orientierung, die die (durch das Chaos verursachten) Ängste und Schmerzen lindern bzw. tilgen. All das ist aber "mit dem Preis aufgezwungener Ordnungsprinzipien, mit Formierung, Anpassung, Disziplinierung zu bezahlen."²⁹ Die Sprache der Einsager hat kaum Bezüge auf die außersprachliche Wirklichkeit ("Worte ohne Dinge."; 18/28), sie funktioniert mit Hilfe einer inneren grammatischen Motorik. Die Sprache erzeugt durch Konnotationen und durch die grammatischen Strukturen eine Ordnung, gewisse Denkkarten, die für den Sprechenden absolute äußere Bestimmungen bedeuten. Die Sprechfolterung Kaspars besteht darin, daß ihm diese Denkstrukturen aufgezwungen werden, daß er dadurch seine Individualität, Personalität verliert. ("Ich bin der ich bin."; 27/56) Ein wirkungsvolles Zeichen dafür ist, daß auf der Bühne eine Schar gleichförmiger, fremdbestimmter Kaspars erscheint.

Die Sprecherziehung scheint vollständig erfolgreich zu sein, aber den Einsagern gelingt es trotzdem nicht, Kaspars Willen zu vernichten. Der Wille regt sich in der Szene 27, als nach einer erfolgreichen Sprechübung plötzlich etwas Anarchistisches, Unerwartetes und Nichtpassendes ertönt: "Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?" (27/56) Das Stück wird mit einer ähnlichen, aber dann endgültigen Subversion abgeschlossen, indem Kaspar die Sprache der Einsager verläßt und über die öfter wiederholten "Ziegen und Affen" in der Sprachlosigkeit landet.

Was dieser Kaspar ist, ist nur durch spekulative Folgerungen zu sagen. Handkes Kaspar scheint aufzuhören, jemand zu sein, er muß in den präexistenten Zustand zurück-

²⁸ Bekes, 60 Peter Bekes: Peter Handke: Kaspar, Sprache als Folter: Entstehung - Struktur - Rezeption - Didaktik. - Paderborn: Schöningh 1984. Modellanalysen: Literatur, Bd. 7; S. 60.

²⁹ Bekes, 60.

kehren. Während aber dieser Zustand in der Literatur der Jahrhundertwende und bei Wassermann den verlorenen paradiesischen Urstand darstellte, ist er bei Handke wesentlich, unbestimmt und wertneutral.

Zum Schluß und zum Vergleich der beiden Werke kann festgestellt werden, daß Wassermann ein negatives Erziehungs- und Bildungs drama gestaltet. Caspar Hausers Untergang erfolgt in einem übergreifenden Kontext. Dieses Übergreifende ist Gott, die Natur oder das Leben im Sinne des Lebensphilosophie. Alles Irdische, Gesellschaftliche existiert nur als Referenz oder Verneinung dieses Übergreifenden. Deshalb kann die unbewußte, vorsprachliche Existenz als wesentlich, substantiell betrachtet werden. Durch die Sozialisation kann diese Existenz entfaltet oder vernichtet werden. Im Roman wird sie vernichtet.

Anders bei Handke. Die Sprache bildet das Medium, in dem alles erfolgt, die Grenzen der Sprache scheinen zugleich die Grenzen der Menschheit zu sein. Handkes Kaspar wird erst sprechend eine Person, die die Reizschwelle einer anthropologisch ausgerichteten Untersuchung erreichen kann. Der Sprechende scheint nicht an sich wertvoll zu sein - im Gegensatz zu Wassermanns Kaspar, der durch seine Substanz einen ursprünglichen, eingeborenen Wert besitzt. Handkes Kaspar, eine wertneutrale Person, ein Rohstoff, wird durch die Erziehung wertlos gemacht. Eine positive Erziehungsmöglichkeit wird im Stück nicht angedeutet. Es bleibt die Frage zu beantworten, was aus Kaspar nach der Rückkehr in die Sprachlosigkeit wird. Geht mit ihm auch sein Wille unter, dann hat Manfred Durzak möglicherweise recht, wenn er schreibt: "man schaut wie durch ein schwarzes Loch in das Nichts."³⁰ Geht aber der Wille nicht unter, wird ein ganz neues anthropologisches Modell sichtbar, dessen Horizont jenseits der Grenzen der Sprache liegt. Der Text ist aber von großer Abstraktheit und inhaltlicher Unter determiniertheit, wodurch Fragen und Antworten in bezug auf den Willen Kaspars zwangsläufig spekulativ sind. Ein weiteres Fragen scheint mir deshalb nicht besonders fruchtbar zu sein. Gewisse unbefriedigte Erwartungen gegenüber dem Werk in bezug auf die anthropologische Dimension werden nicht in erster Linie vom Interpreten gesetzt, sondern dadurch, daß das Stück einen Anschluß an die literarische Überlieferung des Stoffes darstellt. Handke hatte aber offensichtlich kein komplexes und durchdachtes anthropologisches Konzept auf der Basis der literarischen Tradition vor Augen. Sein Interesse galt vor al-

³⁰ Durzak, 105.

lem einem Element: den negativen Möglichkeiten der Sprache, der Verführbarkeit des Denkens durch die Sprache.

Peter Handke: "Noch einmal für Thukydides" und Akira Kurosawa: "Träume"

Die Dinge zu betrachten, heißt es, in sie einzugehen und damit ihre Fraglichkeit loszuwerden? Ich habe das Gefühl, ich komme nicht aus meiner Haut hinaus und zugleich gehe ich dauernd draußen herum. Die Dinge sind mir vertraut und bei näherem Hinschauen sind sie mir ein wenig fremd oder ganz fremd, unzugänglich, und ich weiß nicht, wie ich mich zu ihnen habe verhalten können. Ich bin in Handkes kleine Schriftstücke hineingegangen, weil ich erfahren wollte, wie der Schriftsteller vermöge des Schreibens sich in den Dingen behauptet, ohne sie zu zerstören. Ich las die Stücke wieder und wieder, und hatte die Empfindung von einem Menschen, der in die Welt geht und überall die Dinge betrachten kann, als sei er in ihrer Nachbarschaft aufgewachsen. Von neuem erschien die Vielfalt der Beziehungen - man konnte Forscherlust bekommen -, denn jede Beziehung war reizvoll und einmalig, sozusagen wiedergeboren in den Augen des Einmaligen, des Schriftstellers. Die Dinge und die Beziehungen zwischen den Dingen waren von ihm erkannt, doch nicht auf Kosten ihrer Fremdartigkeit; und wenn sie hier, in diesen kleinen Schriftstücken, ihre Fragen nicht wörtlich stellten, so erblühte aus ihrer lichtklaren Erscheinung noch größer und noch stiller das Rätsel ihres Daseins, der Schönheit, die so lange währt, bis man sehnsüchtig nach ihr geworden ist.

Handke ist von der Straße weggegangen. Die Straße ist die paradoxe Gestalt der Abstraktion, aber sie kennt ihre Herkunft nicht mehr. Sie kennt auch den Hingang nicht, denn die Straße macht jeden Ort zum Vorort jeden Ortes, ja, sie ist das Sinnbild der Auslieferung an die sinnlose, gestaltlose, geschichtsfremde Zeit.

Wer sucht, zeugt. Die Schönheit fordert zum Wetteifer. Die Vergänglichkeit strengt an zur Dauer. Einmal mag es mir und dir so ergehen wie dem japanischen Kunststudenten in Kurosawas Film "Träume": er geht in das Museum und betrachtet van Goghs Malereien. Angesichts der Brücke von Arles, dieser so hellen, anschaulichen Szene, gelingt es ihm, durch die Wand der Zeit und des Raumes zu gehen und er findet sich plötzlich in der provençalischen Landschaft. Er fragt die Wäscherinnen am Fluß und überquert die Brücke, deren Auflager tatsächlich aus bunten Steinen gebaut sind, und findet schließlich den Meister selbst an der Arbeit. Ihre Unterhaltung ist kurz. Der Meister hat den Kopf verbunden, weil er sich das Ohr abgeschnitten hat: es hat nämlich nicht ins Bild gepaßt. Der Meister blickt über das Weizenfeld gegen den Wald im Horizont. Er verweist kaltschnäuzig auf die eigene Zukunft. Ich muß arbeiten, sagt er, den Kopf auf

den Skizzenblock senkend und in die Aussicht hebend, ich muß arbeiten, ich habe nicht mehr viel Zeit. Der Kunststudent folgt dem Blick des Meisters, er sieht das Land, das gelbe Korn, den grünen Wald, den lichtblauen Himmel, er sieht die schwarzen Krähen aus dem goldenen Weizen aufsteigen, er sieht die gleißende Sonne, deren Anblick das Auge nicht erträgt, und plötzlich, in einer zweiten Verwandlung, in einer Erleuchtung, findet sich der Schauende nun von der Sonne aus van Goghs Farbstrichen angezogen und wir sehen den Studenten, wie er lächelnd und staunend durch van Goghs Landschaften geht, und wir staunen selbst und werden der Meisterschaft so eindringlich und direkt gewahr, daß wir meinen, wir gingen durch den Geist der Kunst selbst.

Dann neigen wir für ein paar Sekunden den Kopf, aus Ehrerbietung vor den großen Meistern, wir schließen die Augen und möchten weinen vor Freude.

Unsichtbare Wände Zu den Romanen von Marlen Haushofer

**Ingrid Ossberger
(Wien)**

"Ihre Sprache gibt keine Rätsel auf"¹ bemerkte wohlwollend 1969 ein mit w.a. unterzeichnender Rezensent (oder eine Rezensentin) zu Marlen Haushofers Roman *Die Mansarde* und merkte noch an, daß Haushofers Sprache "einfach zu Herzen" gehe und die Schriftstellerin nicht durch "ausgefallene Metaphern" imponieren wolle.²

Marlen Haushofers Sprache und Stil sind in der Tat als schlicht und konventionell zu bezeichnen, sprachliche Experimente, wie sie in den fünfziger und sechziger Jahren Eingang in die österreichische Literatur gefunden haben, kommen bei ihr nicht vor.

Auch wenn Marlen Haushofers Sprache "keine Rätsel" aufgibt, so unterliegt ihr Werk doch einer recht unterschiedlichen Rezeption. Widersprüchlich schon zu Lebzeiten interpretiert, werden mehr als zehn Jahre nach ihrem Tod - nachdem 1983 mit der Neuauflage ihrer Bücher begonnen wurde - ihre Romane und Erzählungen von völlig neuen Gesichtspunkten aus betrachtet.

1957 wird Annettes Leben im Roman *Die Tapetentür* als "trügerische Wirklichkeit einer Verblendeten"³ gesehen, 1963 die Ich-Erzählerin in der *Wand* als Figur bezeichnet, die "keinen eigenen Blutkreislauf"⁴ hat. Vergleiche mit Defoe⁵ treten auf, der Roman *Die Mansarde* wird einerseits als "Literatur durch die Brille des Staubtuchs gesehen"⁶, andererseits als "Roman mit Ausstrahlung"⁷ bewertet.

Seit 1983 - im Zuge der Frauen- Umweltschutz- und Friedensbewegung - erfährt Haushofer eine z.T. gänzlich andere Interpretation, z.B. als Vorreiterin der "Frauenlitera-

¹ Ein Roman mit Ausstrahlung. - In: Volksblatt 23.11.1969.

² ebd..

³ Henze, Helene: Tagebuch einer jungen Frau. - In: FAZ 9.11.1957.

⁴ Menck, Clara: Hinter der Glaswand. - In: FAZ 26.10.1963.

⁵ vgl. *Conditio Humana*. - In: Die Presse 29/30.8.1964.

⁶ Doutiné, Heike: Prosa aus der Mansarde. - In: FAZ 11.11.1969.

⁷ Ein Roman mit Ausstrahlung.

tur" oder als Prophetin, die den Abwurf der Neutronenbombe voraussieht.⁸ Ich möchte hier nicht noch weiter auf die Rezeptionsgeschichte eingehen, die an anderer Stelle schon ausführlich dokumentiert wurde.⁹

Marlen Haushofer wurde 1920 als Maria Helene Frauendorfer in Frauenstein, O.Ö., geboren. Bis zu ihrem zehnten Lebensjahr lebte die Tochter eines Oberförsters in Frauenstein, von 1930 bis 1939 besuchte sie Schule und Internat der Ursulinen-schwestern in Linz. 1940 Eheschließung mit einem Zahnarzt und Beginn des Germanistikstudiums, das nach einem neuerlichen Anlauf 1943-45 ohne Abschluß blieb. Ab 1947 lebte sie mit ihrem Mann und den zwei Söhnen in Steyr. 1956 erfolgte die Scheidung, der 1958 eine erneute Eheschließung mit ihrem geschiedenen Mann folgte. Marlen Haushofer war Hausfrau und half nebenbei ihrem Mann in dessen Zahnarztpraxis als Sprechstundenhilfe aus. Sie erkrankte an Krebs und starb kurz nach einer Operation 1970 in Wien. Ein unspektakuläres Leben, eine "völlig normale Geschichte"¹⁰, wie sie selbst in ihrer letzten Tagebucheintragung einen Monat vor ihrem Tod vermerkte.

Marlen Haushofer schrieb Romane, Erzählungen, Hörspiele und Kinderbücher. Ich möchte mich auf die Romane¹¹ beschränken und - ausgehend vom Titel ihres wohl bedeutendsten Romans *Die Wand* - das Motiv, das Bild der "Wand" unter verschiedenen Aspekten beleuchten.

Unsichtbare Wände - jedoch physisch oder psychisch spürbar - ziehen sich leitmotivisch durch Haushofers Werke. Die Wände sind Grenze und Abgrenzung, stehen zwischen Männern und Frauen, zwischen dem Individuum und der Welt, zwischen Kindheit und Erwachsenendasein.

Die scheinbar undurchdringliche Wand zwischen Frauen und Männern, zwischen männlicher und weiblicher Lebens- und Gefühlssphäre, ist eine stets wiederkehrende Thematik in Haushofers Romanen. Die weiblichen Hauptfiguren empfinden neben Mit-

⁸ vgl. Abraham, Ulf: Topos und Utopie. - In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts, Jg. 35, Folge 1/2, Linz 1986, S. 78 u. 79.

⁹ Beispielsweise bei van den Bruck, Sabine: Analyse des Romans "Die Mansarde" von Marlen Haushofer. - Hausarbeit, Aachen 1988. Fliedl, Konstanze: Die melancholische Insel. - In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts, Jg. 35, Folge 1/2, Linz 1986, S. 35-51.; Venske, Regula: "Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte..." Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers. - In: "Oder war da manchmal noch etwas anderes?" Texte zu Marlen Haushofer, von Anne Duden u.a., Frankfurt/M. 1986, S. 43-66.

¹⁰ Haushofer, Marlen: Mach Dir keine Sorgen. - In: "Oder...", S. 138.

¹¹ Haushofer, Marlen: Die Mansarde. Roman. - Frankfurt/M.: Fischer 1986. Haushofer, Marlen: Die Tape- tentür. Roman. - München: dtv 1992. Haushofer, Marlen: Die Wand. Roman. - München: dtv 1991. Haushofer, Marlen: Eine Handvoll Leben. Roman. - München: dtv 1991. Haushofer, Marlen: Himmel, der nirgendwo endet. Roman. - Frankfurt/M.: Fischer 1992.

leid, Verachtung, Zuneigung und Haß auch Liebe für die Männer, sehen jedoch mit unsentimentaler Klarsichtigkeit eine Kluft zwischen den Geschlechtern.

Die Männerfiguren in den Romanen, gefangen in ihrer Rolle, können keine wahren Gefühle zeigen oder zulassen. Sie leben in ihrer eigenen Welt, operieren mit eintrainierten Verhaltensmustern, die - obgleich durchschaubar - von den Frauen geduldet werden, manchmal auch belächelt: "Sie sah graue Scheitel, rosige Glatzen, Zwicker, Bärte, ehrwürdige Bäuche und hagere Eifererschultern und den tödlichen Ernst der Männergesichter, als handle es sich um Leben und Tod und nicht um ein bloßes Spiel der Eitelkeit."¹²

Für Annette in der *Tapetentür* ist die Liebe noch der wichtigste Lebensbeweis, dennoch erkennt sie: "Man ist nicht blind, wenn man liebt, und sieht die Fehler des geliebten Menschen so deutlich wie die eigenen, und man fängt damit an, Liebe auf diese rüdigen Stellen zu häufen [...], man muß anfangen, die Räude selbst zu lieben."¹³ Vier Monate später notiert sie in ihr Tagebuch: "Immer hat mich die Blindheit und Ungeschicklichkeit der Männer gerührt, jetzt bekomme ich langsam Angst davor. In dieser scheinbar so lebenswerten Tolpatschigkeit steckt etwas Entsetzliches und Unmenschliches, ein Nichtinteressiertsein am organischen Leben [...]. Und der Feind steckt in ihnen, die wir lieben müssen."¹⁴

Annette leidet, ungeachtet dieser Einsichten schwer unter dem Verlust des geliebten Menschen, ist zuletzt - nicht ohne Pathos - ganz die heroisch Leidende, die dem Schmerz noch "Wiege und Heimstatt"¹⁵ geben will.

Die Ich-Erzählerin in der *Mansarde* lebt bereits ein abgeklärtes Leben, in dem der Mann eher "Wohngefährte" als Lebensgefährte ist. Das Nebeneinander dominiert, das Miteinander ist nahezu ritualisiert.¹⁶

Die konsequenteste und auch radikalste Lösung des Geschlechterkonflikts findet sich in der *Wand*. Die Ich-Erzählerin ist nach einer Katastrophe die vermeintlich einzige Überlebende. Über Nacht existiert plötzlich eine durchsichtige Wand, hinter der jegliches Leben zu Stein erstarrt ist. Eine trächtige Kuh, ein Hund und Katzen sind ihre einzigen Gefährten. Als nach nahezu zwei Jahren des Alleineseins und Überlebens-

¹² Eine Handvoll Leben, S. 106.

¹³ Die Tapetentür, S. 54.

¹⁴ ebd., S. 71.

¹⁵ Die Tapetentür, S. 159.

¹⁶ z.B. die sonntäglichen Besuche des Arsens, vgl. dazu Die Mansarde, S. 13-18 und S. 199-201.

kampfes diesseits der Wand unerwartet ein fremder Mann auftaucht und sinnlos den Hund und den jungen Stier erschlägt, tötet die Frau ihn ohne zu zögern.

Die Tötung des Mannes als Vertreter des patriarchalischen Prinzips, kommt der Beseitigung des destruktiven, lebensbedrohenden Elementes in der Gesellschaft gleich. Sie scheint die einzige Möglichkeit zu sein, das "neue" Leben der Frau weiterhin gewährleisten - wenn auch nicht garantieren - zu können.¹⁷

Verschollen ist ein Romanmanuskript Haushofers, das sie ihrem Förderer und Mentor Hans Weigel gezeigt und welches er abgelehnt hatte.¹⁸ Der Grund hierfür war ein darin beschriebener Mord an einem Mann, begangen von einigen Frauen, ohne daß sie als Täterinnen entlarvt werden. Dieser Ansatz war Weigel offensichtlich zu radikal.

Kritik an den Männern, am Patriarchat, erfolgt in Haushofers Romanen nicht explizite, sondern anhand von Reflexionen und Beobachtungen der Protagonistinnen. "Es sind Texte, die nicht dem Erzählmodus realistischer Beschreibungsliteratur folgen, die die Gewaltzusammenhänge dieser Gesellschaft nicht im sozialkritischen Gestus - von außen -, sondern ganz und gar subjektiv beschreiben, indem sie deren Spuren und Einschreibungen im Innern und am Körper der Frau aufzeichnen."¹⁹

Die weiblichen Figuren sind aber nicht nur Leidende, sondern auch Teilhaberinnen am gesellschaftlichen Arrangement. Keineswegs humorlos, nahezu ironisch sind die Schilderungen der "lieben Dame" und der Friseurin Lisa in der *Mansarde*:

Am Montag putzt sie, und am Sonntag ist sie nur für ihre Familie da. Dabei sind ihre Hände glatt und weich, und nie ist ein Nagel abgebrochen. Seit drei Jahren staune ich über Lisa. Wie macht sie das, wie bringt sie es fertig, was geht in ihr vor? Manchmal glaube ich, es geht nicht viel in ihr vor, und sie ist deshalb so vollkommen.²⁰

Die Ich-Erzählerin hat sich mit ihrer Rolle als Ehe- und Hausfrau arrangiert: "Ich habe einen bürgerlichen Mann geheiratet, führe einen bürgerlichen Haushalt und muß mich entsprechend benehmen."²¹ Als Teilnehmerin an den Machenschaften der Menschen gestattet sich die Protagonistin in der *Wand* nicht, ein moralisches Verdikt über die

¹⁷ vgl. dazu auch die kurze Erzählung "Die Geschichte vom Menschenmann" von Marlen Haushofer, enthalten z.B. in: Haushofer, Marlen: Lebenslänglich. Eingeleitet und ausgewählt von Oskar Jan Tauschinski. - Graz-Wien-Köln: Stiasny 1966, S. 81-85.

¹⁸ vgl. Weigel, Hans: Marlen Haushofer. - In: "Oder...", S. 175.

¹⁹ Weigel, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. rowohlt enzyklopädie Bd. 490. - Reinbek bei Hamburg: rowohlt 1989, S. 33.

²⁰ Die *Mansarde*, S. 134.

²¹ ebd., S. 43.

anderen zu fällen, denn "...ich war einer von ihnen und konnte sie nicht verurteilen, weil ich sie so gut verstand."²² Das Versagen steckt in allen Menschen. Haushofer bietet keine Lösung, kein Patentrezept an, aber sie zeigt eine "Überwindung der alten Weiblichkeitsbilder in der Frau und die lebensnotwendige Überwindung des Mannes, der das tötende Prinzip in sich trägt."²³

Als "entweiblichte Figur"²⁴ denkt die Protagonistin in der *Wand* über sich und die Frau, die sie einmal gewesen ist, nach:

Wenn ich jetzt an die Frau denke, die ich einmal war, ehe die Wand in mein Leben trat, erkenne ich mich nicht in ihr [...]. Mein Körper, gescheiter als ich, hatte sich angepaßt und die Beschwerden meiner Weiblichkeit auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Ich konnte ruhig vergessen, daß ich eine Frau war. Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich [...] auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen.²⁵

In der Überwindung der Rollenklischees steckt vielleicht die Chance für eine neue Zukunft, zeigt sich die Utopie des neuen Menschen.

Ein immer wiederkehrendes Motiv in Haushofers Romanen ist die symbolhafte Trennwand zwischen dem Individuum und der Welt. Diese Wand führt - möchte man meinen - zu Einsamkeit und Isolation. "Ihr Thema war die Einsamkeit"²⁶ wird auch ein Nachruf anlässlich ihres Todes im Jahre 1970 übertitelt.

In der *Mansarde* wird die Ich-Erzählerin durch mysteriöse Briefsendungen, die alte Tagebuchnotizen von ihr enthalten, an ihre vorübergehende Taubheit erinnert und somit an ein Kapitel ihres Lebens, das gänzlich verdrängt schien. Die medizinisch nicht erklär-bare Taubheit stellt eine deutliche Trennwand zwischen der Frau und ihrer Umwelt dar, isoliert sie, reduziert ihre Kommunikationsfähigkeit. Sie fühlt sich als Belastung für ihre Familie und zieht sich in eine Jagdhütte zurück.

Die Ertaubung führt aber zu einer Klarsichtigkeit, die sie die Brüche und Un-wahrheiten in ihrem Leben erkennen läßt. Nachdem sie ihre Hörfähigkeit wieder erlangt

²² Die Wand, S. 172 u. 173.

²³ Venske, Regula: "...das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...": Marlen Haushofer. - In: Inge Stephan / Regula Venske / Sigrid Weigel: Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts. Fischer TB. Frankfurt/M. 1987, S. 122 u. 123.

²⁴ Fliedl, Konstanze: Die melancholische Insel. S. 42.

²⁵ Die Wand, S. 37 u. 68.

²⁶ Engelmann: Ihr Thema war die Einsamkeit. - In: Salzburger Nachrichten 23.3.1970.

hat, kehrt sie zur Familie zurück, allerdings mit der neugewonnenen Erkenntnis, daß es die "heile Welt" nicht gibt, denn:

Die große Häßlichkeit und der große Schrecken erreichen uns alle eines Tages. Dann kann man nicht länger davonlaufen und wird an die Wand gepreßt. Es wäre gut, dann taub, blind und gefühllos zu sein, aber damit kann man nicht rechnen.²⁷

In ihrer Mansarde versucht sie immer wieder einen Vogel zu zeichnen, dem man sofort ansehen müßte, daß er nicht alleine ist, daß er Mitglied einer Gemeinschaft ist. Doch alle Vögel, die sie zeichnet, sind nur als Einzelwesen, als einsame Wesen zu erkennen. Taubheit und mißglückte Vögel sind Symbole der Einsamkeit, ja Isolation.

Es gibt aber auch eine andere Seite der Isolation, nämlich jene der Befreiung, des Freiraums. Als nach vielen mißglückten Vogelzeichnungen ein Drache vor den Augen der Frau entsteht, ist sie wie befreit: "Ein Drache ist ein Wesen, das einsam aussehen darf. Ihm steht es zu."²⁸ Ein Wesen, das es nicht gibt, hat die Berechtigung, alleine zu sein, ihm ist es gestattet.

"Marlen Haushofer war eine jener Schriftstellerinnen ohne jenes legendäre Woolfsche 'Zimmer für sich allein'".²⁹ Zeitlebens litt die Autorin darunter, sich Zeit und Raum für das Schreiben mühsam erkämpfen zu müssen. Manchen ihrer Protagonistinnen läßt sie nun diesen Freiraum zukommen, gibt ihnen einen Ort, der Rückzugsmöglichkeit und Schutz bietet. "Die Mansarde gehört mir. Selbst Hubert (ihr Mann: Anm. d. Autorin) betritt sie nur, wenn ich ihn ausdrücklich einlade."³⁰

In der *Wand* wird die Frau durch äußere, nicht beeinflussbare Bedingungen gezwungen, alleine zu sein. Sie empfindet ihre Isolation allmählich immer weniger als Bedrohung oder unerträgliche Belastung. In dieser Ausnahmesituation ist sie gezwungen, ihr Leben radikal umzustellen. Im Gedankenexperiment verwirft sie sowohl weibliche, als auch männliche Gesellschaft, da ersteres möglichen Verlust, letzteres mögliche Unterwerfung zur Folge haben könnte. Der Aggressor, der brutal in ihre Welt eindringt, wird beseitigt.

²⁷ Die Mansarde, S. 137.

²⁸ ebd., S. 197.

²⁹ Schmidjell, Christine: Mit einer Handvoll Leben. - In: Die Furche 2.8.1990.

³⁰ Die Mansarde, S. 19.

Die 'Wand' "fungiert als Schutz vor der Außenwelt und als Gefängnis zugleich, als Asyl und Exil"³¹, ist also durchaus ambivalent zu sehen.

Der letzte Punkt meiner Überlegungen zu den Romanen Marlen Haushofers bezieht sich auf die Wand zwischen der Welt des Kindes und jener der Erwachsenen. Die Kindheit, keineswegs nur verklärt dargestellt, ist doch ähnlich dem Paradies, das mit dem Eintritt ins Erwachsenenendasein endgültig verloren scheint.

In *Himmel, der nirgendwo endet* - einer Autobiographie der Kindheit Haushofers - verlebt die kleine Meta eine glückliche Kindheit. Sehr einprägsam und einführend wird die Gefühls- und Gedankenwelt aus der Kinderperspektive geschildert. Die Erwachsenen - die "Großen", die "Riesen"³², wie sie von der Dreijährigen gesehen werden - agieren und reagieren oft unverständlich und unbegreiflich. Das Verhältnis zur Mutter erfährt im Laufe der Zeit Risse und Brüche. "Ganz langsam wächst eine Wand zwischen Mutter und Tochter auf. Eine Wand, die Meta nur in wildem Anlauf überspringen kann."³³ Schmerzlich wird ihr das nach der Geburt ihres Bruders Nandi bewußt. "Die Welt ist klein, rund und gelb, und nichts gibt es in ihr als Mama und Nandi. Das Kind im Winkel gehört nicht in diese runde Welt. Es ist ausgesperrt."³⁴ Wehmütige und schmerzhaftes Erinnerungen an die Kindheit bleiben für die Erwachsenen übrig. "Es war, als stünde sie vor einer Wand, die einmal stark und schalldicht gewesen war und die nun anfang zu bröckeln. [...] wenn wieder ein Stein ausgebrochen war, erhaschte Annette für Augenblicke ein Bild aus jener verbotenen Welt, die einmal ihre Welt gewesen war."³⁵

In *Eine Handvoll Leben* tritt Betty anhand von alten Fotos und Ansichtskarten eine Reise in die Vergangenheit an, die alte Erinnerungen hochkommen läßt und eine Art Katharsis bewirkt. "Es war alles geschehen und nicht zu ändern, und im Grunde wünschte sie es gar nicht geändert."³⁶ Der Ort ihrer Kindheit, für die kleine Elisabeth ein Paradies, ist in den Träumen der erwachsenen Betty viel wirklicher als in Wirklichkeit.³⁷

³¹ Venske, Regula: "...das Alte verloren...", S. 112.

³² Himmel, der nirgendwo endet, S. 8.

³³ ebd., S. 14.

³⁴ ebd., S. 35.

³⁵ Die Tapetentür, S. 122.

³⁶ Eine Handvoll Leben, S. 156.

³⁷ ebd., S. 153.

Mit Himmel, der nirgendwo endet war es Haushofer aber geglückt wie sie selbst meinte - "ein Stück Vergangenheit eingefangen zu haben und manchmal daran zu denken."³⁸

Auffallend ist, daß die Mütter in Haushofers Romanen oft ein, wenn auch nicht liebloses, so doch eher distanzierendes Verhältnis zu ihren - insbesondere halbwüchsigen und erwachsenen - Kindern haben. Allerdings ist diese Distanziertheit nicht mit Gleichgültigkeit oder Gefühlskälte gleichzusetzen. Viel eher ist sie Ausdruck des Respekts und einer Akzeptanz, vermischt jedoch mit leichtem Befremden und Verwunderung über den Menschen, der das eigene Kind ist.

Die Ich-Erzählerin in der *Wand* trauert nicht um ihre halbwüchsigen Töchter, sondern "um die Kinder, die sie vor vielen Jahren gewesen"³⁹ sind. Sie sind schon als Fünfjährige aus ihrem Leben gegangen. "Wahrscheinlich klingt das sehr grausam, ich wüßte aber nicht, wem ich heute noch etwas vorlügen sollte"⁴⁰, stellt sie nahezu lakonisch fest. Die verlorene Kindheit manifestiert sich auch im Heranwachsen der eigenen Kinder.

Über Tochter Ilse sagt ihre Mutter in der *Mansarde*: "Fremd ist uns sogar unsere Tochter Ilse, die fünfzehn Jahre alt ist und nicht recht weiß, was sie mit uns anfangen soll. [...] Sie wird von ihren Freundinnen beneidet, weil ihre Eltern sich um sie nur kümmern, wenn sie es selbst haben will. Welchem Kind widerfährt schon dieses Glück?"⁴¹

Auch hier kann aber die "Wand" zwischen Mutter und Tochter ambivalent gesehen werden. Einerseits bedeutet sie Fremdheit, andererseits aber bietet sie der Tochter einen Freiraum, in dem sie frei von erdrückender Mutterliebe - ein selbständiges Leben führen kann.⁴²

Die "Wand" in Marlen Haushofers Leben trennte die bürgerliche Lebensform als Ehefrau, Mutter und Hausfrau von ihrem Schriftstellerinnendasein. Haushofer mußte diese Wand immer wieder unter Aufbringung aller Kräfte bezwingen und durchbrechen.

Zerrissen zwischen zwei Welten, gab sie doch der einen den Vorzug: "Wenn ich vorher gewußt hätte, daß Schreiben mein Lebensinhalt ist [...] hätte ich vielleicht keine

³⁸ "Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder". Ein Gespräch mit Dora Dunkl. - In: "Oder...", S. 136.

³⁹ Die *Wand*, S. 34.

⁴⁰ ebd..

⁴¹ Die *Mansarde*, S. 9 u. 10.

⁴² Interessant wäre auch ein genaueres Eingehen auf die Mütter-Töchter-Beziehungen in Haushofers Romanen, was an dieser Stelle aus zeitlichen Gründen entfallen mußte.

Kinder bekommen. Kinder sind kein Lebensinhalt. Sie beginnen von ganz klein an, von dir wegzuwachsen, und das ist notwendig, denn sie sollen ihr eigenes Leben haben. Schreiben - das ist eine Lebenserfüllung."⁴³

⁴³ Ebner, Jeannie: Die schreckliche Treue der Marlen Haushofer. - In: "Oder...", S. 178 u. 179.

Waltraud Anna Mitgutsch: Phänomenologie des Fremdseins

Margot Wieser
(Salzburg)

Ich hielt mich an die, denen man ansah, daß sie die Häuser, aus denen sie kamen, unbewohnbar zurückgelassen hatten und nie mehr aufhören würden zu suchen. Manchmal, lange bevor ich selber aufbrach, kam eine Nachricht von ihnen, sie seien dem Paradies auf der Spur. Der Weg, sagten sie, führe durch die größte Angst hindurch, die Angst vor dem Fremdsein. Wenn man die aushielte, liege mitten in der Fremde das Ziel.¹

Im Frühsommer dieses Jahres ist der vierte Roman - *In fremden Städten* - der österreichischen Autorin Waltraud Anna Mitgutsch erschienen. In der Zwischenzeit hat die Schriftstellerin einen gewissen Bekanntheitsgrad im deutschsprachigen Raum erlangt, ihre Romane erschienen im Deutschen Taschenbuch Verlag, doch nach wie vor wird sie kaum von der Literaturwissenschaft beachtet.

Geboren wurde Waltraud Anna Mitgutsch 1948 in Linz. Sie studierte Germanistik und Anglistik in Salzburg und war einige Zeit Assistentin am Institut für Amerikanistik in Innsbruck. Nach längeren Aufenthalten in Israel, wo sie ein Jahr in einem Kibbuz verbrachte, England und Korea, ausgedehnten Reisen nach Afrika, Nordamerika und Asien, unterrichtete sie sieben Jahre lang deutsche Sprache und Literatur in Boston. 1985 kehrte sie aus den Vereinigten Staaten nach Österreich zurück, wo sie seither zusammen mit ihrem Sohn als freie Schriftstellerin in Linz lebt.

Trotz der Anerkennung, die Mitgutschs Romane, vor allem ihr Debütroman *Die Züchtigung* (1985), gefunden haben, fühlt sich die Autorin von der literarischen Szene in Österreich ausgegrenzt.²

Als autobiographische Literatur gehandelt (autobiographisch zu sein, scheine besonders bei einer Frau negativ interpretiert zu werden)³, vielleicht in der Tradition der Literatur von Frauen der 70er Jahre gesehen, wo der Anteil der autobiographischen Er-

¹Mitgutsch, Waltraud Anna : *Das andere Gesicht*. - München: dtv 1988, S. 131.

² Waltraud Anna Mitgutsch in einem Gespräch, das ich am 30. 8. 1992 mit ihr in Linz führte.

³ ebd..

zählmuster und die Konzentration auf das Private unübersehbar ist⁴, wird sie gerne mit dem Etikett "Frauenliteratur"⁵ im negativen Sinne versehen und in die Ecke gestellt.

Mitgutsch schreibt aus einer weiblichen Perspektive, ihre Protagonisten sind Frauen, doch ihre Themen sind allgemein menschliche, gesellschaftliche (wobei anzumerken ist, daß ja auch Frauenfragen gesellschaftliche Fragen sind).

Waltraud Anna Mitgutsch wird von ihren österreichischen Kollegen gern unterschätzt. Der faule Witz männlichen Hochmuts bringt ihre Bücher in eine abgeschmackte Verbindung mit Selbsterfahrungsliteratur. Es ist viel Wärme, große Passion in ihrer Prosa. Das irritiert.⁶

Gerade der durch seinen nüchtern-sachlichen, ja dokumentarischen Stil bekannt gewordene Schriftsteller Erich Hackl ergreift hier Partei für seine Autorenkollegin, der immer wieder Sentimentalität, Emotionalität und Selbstmitleid⁷ vorgeworfen werden.

Mitgutsch schreibt Literatur, die Inhalte transportiert und nicht auf das Formale den Schwerpunkt legt. "Es geht ihr [...] um das, was sie sagen will und weniger um die Manier, in der sie es sagt. Anliegen also, in literarische Form gegossen, nicht grell plakatiert, zwischenmenschliche Problematik von der fast unlösbaren Art."⁸

Die Autorin schreibt aber nicht ohne sprachliches Bewußtsein. "Als ich vierzehn war, bekam ich die letzten Schläge. Wir (Mutter und Tochter) wurden die besten Freundinnen, ich erzählte ihr nichts, sie mir alles."⁹

Sie ironisiert und setzt ähnlich wie Barbara Frischmuth in der *Klosterschule* inhaltsleer gewordene Phrasen ein, Sprachhülsen, gegen die es unmöglich scheint sich auf-

⁴ vgl. Gürtler, Christa: Aufbrüche. Neue Literatur von Frauen. - In: Büchereinachrichten 3/4. Salzburg: Österreichisches Borromäuswerk 1989, S. 291.

⁵ "...in diesem Roman, der vor allem Frauen ansprechen dürfte... efg: Erfahrungen im neuen Licht. - In: Wiener Zeitung 8.5.1987, S. 2. vgl. dazu: W. Th.: Frauen in Bild und Wort. Lisa Witasek und Waltraud Anna Mitgutsch lesen im Künstlerhaus. - In: Salzburger Nachrichten, 19.6.1987, S. 3. "Am schlimmsten sei die Empfehlung eines Werks durch die Kritik für einen 'psychologisch interessierten Kreis von Leserinnen'. Dies sei gleichbedeutend mit dem Abschieben in ein Ghetto."

⁶ Hackl, Erich: Trostlose Lillian. - In: Die Zeit, Hamburg 8.5.1992, S. 8.

⁷ vgl. u. a. die Rezensionen zum Roman "Das andere Gesicht", wie z. B. Willgruber-Spitz, Elisabeth: Lust am Tragischen. Waltraud Anna Mitgutsch. - In: Neue Zeit, Graz 22.10.1986, S. 28.; Lodron, Herbert: Endloses Schreiben über Gefühle. Das düstere Dickicht der Neurosen. - In: Die Presse/Beilage, Wien 18/19.10.1986, S. VIII.; Pluwatsch, Petra: Wie eine Freundschaft zerbricht. - In: Kölner Stadt-Anzeiger, 19.3.1987.

⁸ Pizzini, Duglore: Fixgröße der heimischen Literatur. Die Mitgutsch und ihr dritter Roman. - In: Die Presse/Beilage, Wien 22./23.7.1989, S. VIII.

⁹ Mitgutsch, Waltraud Anna: Die Züchtigung. - München: dtv 1987, S. 9.

zulehnen: "Die Strafe ist immer gerecht und wohlverdient. Wer sein Kind liebt, der züchtigt es."¹⁰

Man könnte Parallelen zwischen dem ersten (*Die Züchtigung*, 1985) und dritten (*Ausgrenzung*, 1989) sowie dem zweiten (*Das andere Gesicht*, 1986) und vierten Roman der Autorin (*In fremden Städten*, 1992) ziehen. Mitgutsch selbst bezeichnet *Die Züchtigung* und *Ausgrenzung* als Generationsbücher, in denen mehr die Gesellschaft im Zentrum steht, während sie die beiden anderen Romane Beziehungsbücher nennt.¹¹ Auch sprachlich gibt es Übereinstimmungen. Im ersten und dritten Buch erzählt sie sachlich und knapp, einfach und direkt, konstatierend und nicht anklagend. Dadurch erlangen diese Romane, in denen auch soziales Engagement im Vordergrund steht, eine gewisse Intensität, die den beiden anderen fehlt.

Allen ihren Romanen gemeinsam ist das Thema des Fremdseins, die Identitätssuche. In verschiedenen Nuancen und Ausprägungen, in unterschiedlichen Lebenssituationen beschreibt und umschreibt Mitgutsch das Gefühl von Wurzellosigkeit, Außenseitertum, Menschen, die am Rande der Gesellschaft stehen, sich auf die Suche nach ihrer Vergangenheit und ihrer Zukunft begeben, Ausbruch und Aufbruch, endlose Reise, die Suche nach Heimat und Geborgenheit. Die Titel ihrer letzten drei Bücher *Das andere Gesicht*, *Ausgrenzung*, *In fremden Städten* deuten bereits auf diese Thematik hin.

Fremdsein im Sinne von Anderssein behandelt Mitgutsch in ihrem Roman *Ausgrenzung*:

Aber die Grenzgänger erkannten einander nicht, aus Mißtrauen, aus Angst, und weil sie der Versuch so zu sein wie die andern ganz in Anspruch nahm. Oder vielleicht war es unerträglich, sich selber zu erkennen in einem, der draußen stand? Manchen gelang es besser, den Schein zu wahren, der Furcht vor dem Anderssein einen Platz zuzuweisen und sie in Schach zu halten. Aber die Grenze war heimtückisch, oft ging sie mitten durch einen hindurch, der glaubte, ihr entronnen zu sein, und machte ihn sich selber zum Fremden.¹²

Modellhaft stellt hier die Geschichte der Beziehung zwischen einem autistischen Jungen und seiner Mutter, die aus dem Leben der anderen gedrängt werden, die Frage nach der Norm. Das Kind funktioniert nicht so, wie es die Gesellschaft verlangt. Es widersetzt sich der Norm als allgemein anerkannte, als verbindlich geltende Regel, als

¹⁰ ebd., S. 19.

¹¹ Mitgutsch, Gespräch.

¹² Mitgutsch, Waltraud Anna: *Ausgrenzung*. - München: dtv 1992, S. 264.

Maßstab und Durchschnitt, was beide - Mutter und Kind - zu Ausgestoßenen macht. Sein Behindertsein irritiert, ruft Angst hervor, ist ein Störfaktor für die 'normale' Umwelt, die wiederum nach einem Schuldigen - in diesem Fall kann nur die Mutter zur Verantwortung gezogen werden - sucht. Wie ein sogenanntes normales Verhalten der Mutter aussehen müßte, bleibt offen. Es stellt sich eher die Frage, ob sich die Frau, die um einen Platz für ihr Kind in der bestehenden Gesellschaft kämpft, überhaupt richtig verhalten kann, in dem Sinne wie es sich die allgemeine Meinung vorstellt.

Eine Fremde und Grenzgängerin bleibt auch Jana im Roman *Das andere Gesicht*. Als Flüchtlingskind fällt sie schon durch ihr Äußeres auf, doch was sie erst wirklich zur Fremden in der Wirklichkeit macht, ist das Urteil der Gesellschaft: "...lebensuntauglich [...] normal sei sie nie gewesen [...] manisch-depressiv, so leicht war sie einzuordnen."¹³

Ihr Leben lang versucht sie zu lernen, "wie die andern zu sein"¹⁴, doch sie verliert und flüchtet sich immer wieder in ihre Welt zwischen Traum und Wirklichkeit, aus der ihr die Rückkehr oft nicht mehr ohne Hilfe gelingt:

Jenseits der Grenze, in meinem Reich, sprach man eine andere Sprache, nichts galt, was den anderen unumstößliche Wahrheit war [...] Hier wollte ich bleiben, für immer. Aber täglich mußte ich mehrmals über die Grenze, und mit jedem Mal wurde es gefährlicher, weil mir oft das Lösungswort nicht mehr einfiel. Ich war staatenlos geworden, denn in meinem Land wurden keine Pässe ausgestellt, und drüben mochte man Fremde nicht.¹⁵

Das allgegenwärtige Gefühl der Fremdheit - "Immer war ich die Fremde im Vertrauten gewesen, und früher oder später hatten sich alle abgewandt von mir, um im Bekannten auszuruhen."¹⁶ - erfüllt sie mit Angst und Panik. Rettung ist nur noch durch Flucht möglich. Jana zieht sich in Träume und Illusionen, in ihre imaginäre Welt, die zum Lebensersatz wird, zurück:

Wem die Kräfte erlahmen, der sieht Fata Morganen, die die Schönheit jeder Oase weit übertreffen. Und manche Trugbilder lächeln zurück, sie lassen sich umarmen, sie nehmen Gestalt an, sie werden lebendig und der Wirklichkeit zum Verwechseln ähnlich.¹⁷

¹³ Mitgutsch, *Das andere Gesicht*, S. 208.

¹⁴ ebd. S. 74.

¹⁵ ebd. S. 73f.

¹⁶ ebd. S. 225.

¹⁷ ebd. S. 185.

Die Realität entgleitet ihr immer mehr, da sie in ihrer Tatsächlichkeit der selbstgeschaffenen Welt, die alles überbietet, nicht entsprechen kann. Alles, was sich wirklich ereignet, enttäuscht wegen der Differenz zwischen Wunschvorstellung und prosaischer Tatsächlichkeit:

Jenen Ort wollte ich finden, der mir als Traumbild immer deutlich gegenwärtig war. Später erkannte ich ihn wieder, irdischer, von Menschen begangen, aber auch diese Wirklichkeit hielt dem Traum nicht stand.¹⁸

Realitätsverlust, wie Realität und Irrealität ineinander übergehen, ist ein Thema, das Mitgutsch fasziniert¹⁹ und das sie auch in ihrem Roman *In fremden Städten* aufgreift.

Die Amerikanerin Lillian, die sich auch nach 15jähriger Ehe in Europa nicht zugehörig fühlt, lebt nur noch in ihren Tagträumen, welche von Woche zu Woche gewagter werden.

Später erst [...] verlor sie die Herrschaft über die klaren Grenzen zwischen Wirklichkeit und Träumen, lebte in Erinnerungen, übersprang die Gegenwart und besetzte die Zukunft mit Wunschvorstellungen [...] Sie lebte in einer Zwischenwelt, die sie vor dem Zugriff der Umwelt schützte, an einem real gewordenen Ort unerfüllter Wünsche.²⁰

Am Ende, Lillian hat ihre Familie und Europa verlassen und ist schon in Amerika, kommt es zum totalen Realitätsverlust. Sie spürt sich nicht mehr, empfindet nichts mehr, weiß nicht mehr, was sie tut, verliert ihre Reflexe, steht außerhalb ihrer selbst. Sie begibt sich zunehmend im Laufe des Romans in diesen von der Realität nicht mehr faßbaren Ausnahmezustand²¹ - und setzt das Haus in Brand; ein apokalyptischer Schluß, der allen gescheiterten Neuanfängen ein Ende setzt. Mitgutsch selbst sagt dazu:

Für mich geht es hier um die Dichotomie Freiheit und Gefangen-sein, wobei sie (Lillian) in die totale Freiheit ausbricht. Freiheit ist eigentlich etwas sehr Positives. Nur die abstrakte, die reine Freiheit, erträgt das der Mensch? Sie tritt in die absolute Bindungslosigkeit ein, und diese ist destruktiv, ein luftleerer Raum, in dem man nur abstürzen kann.²²

¹⁸ ebd. S. 61.

¹⁹ Mitgutsch, Gespräch.

²⁰ Mitgutsch, Waltraud Anna: *In fremden Städten*. - Hamburg/Zürich: Luchterhand 1992, S. 42.

²¹ Mitgutsch, Gespräch.

²² ebd.

Realitätsverlust hängt eng mit Selbstentfremdung zusammen. Am deutlichsten sichtbar ist diese Erscheinungsform von Fremdheit in den Romanen *Das andere Gesicht* und *In fremden Städten*. Lillian erkennt am Ende: "[...] ihr Fremdsein würde sie überall begleiten und sie immer wieder unvermutet überfallen."²³

Damit verbunden ist das immer wiederkehrende Motiv des Spiegels. "Der blinde Spiegel, der schwarze Spiegel, die Zwischenreiche der Spiegel, im Spiegel gefangen sein, in Spiegelscherben zersplittern, das Spiegelbild zerrinnt" - verursachen Angst, das Gefühl der Ausweglosigkeit, des Nicht-Entrinnen-Könnens, das Entgleiten der Wirklichkeit, der Verlust des eigenen Ichs, während "der helle Spiegel, ein Sich-Erkennen im Spiegel" ein Du, ein Ich bedeuten, ein Sich-selber-Finden, Augenblicke, in denen die Grenzen aufgehoben sind und das Fremdsein überwunden wird.²⁴

Lillian und Jana, beide sind auf der Suche nach ihrem Platz im Leben. Es geht hier um die Frage von Zugehörigkeit, Heimat und Identität. Beide vereinsamen, sind desorientiert durch ihre Beziehungs- und Wurzellosigkeit. Aber auch der Aufbruch, die Flucht führt sie nicht ins Vertraute: "Was sie (Lillian) entsetzte, war das Wissen, daß sie im eigenen Land heimatlos sein würde, während sie in Europa eine Fremde blieb."²⁵

In einer Zeit der allgemeinen Mobilität und einer neuen Völkerwanderung in Europa wird das "fraglose Verwurzelte in einer Kultur"²⁶ ein aktuelles Thema bleiben.

Im fremden Land erleben beide Frauen den Verlust der Muttersprache, die einen Teil ihrer Identität, ein Stück ihrer Heimat darstellt. Jana findet Trost in den vertrauten Worten, für Lillian ist die Fremdsprache "Deutsch eine erwachsene Sprache, in der sie besser dachte als fühlte."²⁷ Sie versucht verzweifelt ihre Sprache festzuhalten und ihr einen Platz zu schaffen.

Um Identitäts- und Spurensuche geht es bereits in Mitgutschs erstem Roman *Die Züchtigung*. Auf der einen Seite steht eine Aufarbeitung des Faschismus, auf der anderen die Darstellung einer Mutter-Tochter-Beziehung - die Schuld wird von Generation zu

²³ Mitgutsch, *In fremden Städten*, S. 213.

²⁴ vgl. dazu auch: Mitgutsch, Waltraud Anna: W. A. Mitgutsch an Sylvia Plath. Wann weiß man, daß das Warten sich nicht mehr lohnt? - In: Gabriele Kreis, Jutta Siegmund-Schultze (Hgg.): *Es geht mir verflucht durch Kopf und Herz. Vergessene Briefe an unvergessene Frauen*. - Hamburg: Hoffmann und Campe 1990, S. 168.

²⁵ Mitgutsch, *In fremden Städten*, S. 149.

²⁶ Mitgutsch, *Gespräch*.

²⁷ Mitgutsch, *In fremden Städten*, S. 45.

Generation weitergegeben -, der Kampf um die Loslösung von der eigenen Mutter, die Fragen: wer bin ich, was hat mich geprägt, wie bin ich das geworden, was ich bin:

Ich bin sie und sage, du bist nichts wert, und versinke in Trauer um meinen Verlust, um meinen Ich-Verlust, um meinen Du-Verlust (...) Sie hat sich in mich verwandelt, sie hat mich geschaffen und ist in mich hineingeschlüpft, als ich gestorben bin vor sechzehn Jahren, als sie mich totgeschlagen hat vor dreißig Jahren, hat sie meinen Körper genommen, hat sie meine Gedanken an sich gerissen, hat sie meine Gefühle usurpiert. Sie herrscht, und ich diene, und wenn ich meinen ganzen Mut sammle und Widerstand leiste, gewinnt sie immer, im Namen des Gehorsams, der Vernunft und der Angst.²⁸

Jeder Ausbruchsversuch der Tochter scheitert, so wie alle Protagonistinnen in den Romanen von Waltraud Anna Mitgutsch niemals ans Ziel gelangen. Die Autorin stellt keine starken, reifen Frauen dar, die wissen, was sie wollen - sie entwickelt keine positiven Utopien. "Sie sind niemals Ankommende, sondern immer Suchende, sie scheitern und stürzen ab."²⁹

Gefangen zwischen einem traditionellen Frauenbild und einer neuen Frauengeneration, die wie Männer eigene, persönliche Ansprüche artikuliert und auch realisiert, sind sie im Zwiespalt mit sich selbst. Somit kommt es auch immer wieder zu einer Konfrontation mit den männlichen Romanfiguren, die genauso leiden, sich falsch verhalten, Suchende sind, so wie die Frauengestalten alles andere als strahlende, fehlerlose Heldinnen darstellen. Um aus der Entfremdung der Geschlechter herauszukommen, haben beide Seiten noch viel zu lernen.

Im Roman *Das andere Gesicht* beschreibt Mitgutsch die "kurzlebige Generation"³⁰ der 68er Jahre, die ausbricht und aufbricht, um nach einem unbestimmten Ziel, nach neuen Werten zu suchen, und zu Hause ebenso fremd und ungeborgen ist wie in den entferntesten Winkeln exotischer Länder.

Mitgutsch zeichnet in ihren Romanen eine "Phänomenologie des Fremdseins"³¹, die unentwirrbar scheint.

Sie begnügt sich nicht mit gewohnten Manifestationen der Fremde, ihre Spurensuche geht über die Fremdheit zwischen Ehepartnern, Einheimischen und Dazugezogenen hinaus. Sie führt weiter zur

²⁸ Mitgutsch, *Züchtigung*, S. 246.

²⁹ Mitgutsch, *Gespräch*.

³⁰ Mitgutsch, *Das andere Gesicht*, S. 121.

³¹ Hättich, Daniela: Waltraud Anna Mitgutsch: "In fremden Städten". - In: *Ex libris*, 22.3.1992.

Entfremdung von Frauen im Spannungsfeld zweier Rollen, zwischen Kreativität, Beruf, Interessen und Ehe und Mutterschaft, zu Fremdheit zwischen Menschen durch unterschiedliche Wahrnehmungssysteme, zu entfernten Wirklichkeitskonstruktionen und lebenslangen Entfremdungsprozessen zwischen Eltern und Kindern.³²

Die Antwort auf meine Frage an Waltraud Anna Mitgutsch, warum sie nach mehrjährigem Aufenthalt in den Vereinigten Staaten nach Linz zurückgekommen ist, lautet: "Wegen der Sprache. Meine einzige Heimat ist die deutsche Sprache, nicht das Land, nicht die Gesellschaft, nicht Linz und auch nicht Österreich, sondern nur die deutsche Sprache. Und zwar mit dieser ganz bestimmten Färbung, dem Österreichischen. Das ist der Grund, warum ich hier bin."³³

³² ebd..

³³ Mitgutsch, Gespräch.

Friederike Mayröckers unablässiges Schreiben, die widersetzliche Benennung der Welt

**Klaus Kastberger
(Wien)**

Je vielschichtiger, formenreicher und pluraler ein literarisches Werk ist, desto weiter scheinen die Umwege zu sein, die gegangen werden müssen, um zu jenem Werk vorzudringen. An "Ansätzen" und "Versuchen", vorläufigen Überlegungen und revidierbaren Thesen zu Friederike Mayröcker ermangelt es uns - und dies aus gutem Grund - tatsächlich nicht. Im Folgenden schlage ich trotzdem den direkten Zugang vor. Es kommt schließlich, um mit Friederike Mayröcker zu sprechen, bereits auf den allerersten Satz an. Es kommt darauf an, den Leser sofort und ganz unmittelbar in dieses poetische Universum hineinzustoßen, ihn mit dieser "Neuen Welt" zu konfrontieren, die ihm von allem Beginn an kaum eine Distanzierungsmöglichkeit zugesteht. Friederike Mayröcker nimmt ihr Publikum bereits mit dem allerersten Satz fest an die Hand, sie schreibt:

die Psyche wird in das Alter hineingerissen, wir machen pausenlos Lebensfehler, sage ich zu meinem Ohrenbeichtvater, es kommt auf den ersten Satz an, sage ich zu meinem Ohrenbeichtvater, auf den allerersten Satz, kannst du das verstehen, mit was für einem Satz ein solches Buch anfängt, sage ich, darauf kommt alles an, und ob es den, der das erste Blatt aufschlägt, zum Lesen zwingt, zum Lesen und Weiterlesen, darauf kommt es an, das Erwachen von Augen, der Gabentisch ist gedeckt, ich habe mich durch den rosigen oder rostigen Schein der Frühe getrollt, wie läßt sich das Phänomen Welt beschreiben wie läßt sich das Phänomen Leben beschreiben wie läßt sich überhaupt noch irgend etwas beschreiben, nämlich das süßeste Licht bis zum Fliehen bestimmter Beine, diese Bewegungen Bewölkungen meines Kopfes, einige sehr dunkle Stellen mischen sich mit einigen sehr hellen Stellen wie die Farben der beiden Blumensträüße im Fenster, etwas Überspanntes in mir lehrt mich zuweilen das minutiöse Sehen, als wir hier in den künstlichen Tagen wandelten, sage ich, wie das Schnarren der offenen Ohren, das Scharren der schaufelnden Arbeiter in der Straße vom Bett aus kann ich alles verfolgen, noch teuflert mir dieses Blut im Genick...¹

¹ Mayröcker, Friederike: Mein Herz mein Zimmer mein Name. - Frankfurt/M. 1988, S. 7.

Der eine, mehr als 300 Seiten umfassende Satz, der den Inhalt von Mayröckers bislang umfangreichster Prosaarbeit, dem 1988 erschienenen Band *mein Herz mein Zimmer mein Name* bildet, duldet absolut keine Unterbrechung. Diese Prosa, das Resultat einer intensiven zweijährigen Schreibarbeit, scheint aus einem einzigen Fluß, einem einzigen Strich heraus gefertigt zu sein. Wie ein seidener Faden spannt sich dieser eine Satz über jenen Abgrund, über jenes "undeutliche Unglück", das es im Schreiben zu sezieren gilt. Um die herkömmlichen Lesegewohnheiten kümmert er sich hierbei wenig. Die Ökonomie der Lektüre - diese vorprogrammierten Ruhepausen, die das Narrative gemeinhin anbietet - wird konsequent unterlaufen.

Ursprünglich, so die Autorin, hätte dieses Buch "Obsession" heißen sollen, und von einer Obsession handelt und zeugt es allemal. Das Leben und das Schreiben, diese beiden gemeinhin fein säuberlich getrennten Pole vermischen sich hier in einer Intensität, welche die an literarischen Werken ansonsten geübte Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion als nur mehr lächerliche Spitzfindigkeit² erscheinen läßt. Es sind jedoch nicht nur die herkömmlichen Kategorien der Literaturwissenschaft (die Unterscheidung zwischen Person, Autor, Erzähler und Figur beispielsweise), die die Autorin solcherart außer Kraft setzt. Das poetische Netzwerk, das sie der Wirklichkeit überstülpt, diese völlig gleichberechtigte Schreib- und Lebensrealität, die sie etabliert, fordert nicht nur die ganze Aufmerksamkeit des Rezipienten, nein: gefordert scheint der Rezipient als ganzer zu sein.

Wenn ein Literaturkritiker in Anbetracht der Mayröckerschen Prosa kaum mehr als die bang formulierte Frage "Ein Roman, der mich völlig aufsaugt?"³ vorzubringen vermag, dann hat er damit, vielleicht ohne es zu wollen, das Dilemma des Erklärens recht exakt auf den Punkt gebracht: Diese Literatur wendet sich in einer derart direkten Form an ihr Publikum, daß dem Kritiker darüber glatt seine angestammte Vermittlerrolle abhanden kommt.

Um diese Unmittelbarkeit zu erreichen, setzt Friederike Mayröcker in ihren jüngsten Prosaarbeiten alles, und d.h. ihr ganzes Leben, ein. Das Leben selbst wird mit dem Schreiben über ein Gleichsetzungszeichen verbunden⁴. Geschrieben wird nicht etwa, u m zu leben; gelebt nicht aus dem Grund, w e i l man schreibt; Leben und Schreiben sind

² vgl. Ramm, Klaus: Plötzlich ein Auseinanderklaffen der Bilder. - In: Merkur 35 (1981), S. 626-629.

³ vgl. Roschitz, Karlheinz: Ein Roman, der mich völlig aufsaugt? - In: Kronenzeitung, 25.1.1979.

⁴ vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: "ich lebe ich schreibe": Friederike Mayröckers "mein Herz mein Zimmer mein Name". - In: The German Quarterly, Sommer 1990, Nr. 314, S. 421-428.

vielmehr eins geworden: "ich lebe ich schreibe", heißt es in *mein Herz mein Zimmer mein Name*, und wie kaum ein anderes Stück Literatur löst dieses Buch einen solch ungeheuren Satz tatsächlich ein.

Darauf, daß - zu seinem eigenen Entsetzen - das Schreiben für Friederike Mayröcker schon frühzeitig nicht nur ein dringliches Anliegen, sondern lange Zeit hin sogar der einzige Lebenssinn war, verwies ein langjähriger literarischen Mitstreiter der Autorin, der Wiener Schriftsteller Andreas Okopenko⁵, bereits vor drei Jahrzehnten. Wohl noch aus den 50er Jahren stammt eine andere diesbezügliche Notiz: Innerhalb jener Materialien, die von Friederike Mayröcker der Stadt Wien übergeben wurden (das "Friederike-Mayröcker-Archiv" der Wiener Stadt- und Landesbibliothek), trifft man auf ein Autograph von Hans Weigel. Auch wenn heute noch unklar ist, wie vielen jungen Autoren und Autorinnen der "Doyen der österreichischen Literatur" eine derartige Mitteilung zukommen hat lassen, dürfte er mit diesem einen knappen Satz an Friederike Mayröcker - mit dieser aufmunternd gemeinten Mitteilung: "Du mußt schreiben" - deren Situation sehr exakt getroffen haben. Genau dieses "Du mußt schreiben" nämlich wurde von der Autorin in einer ganz bedingungslosen Form eingelöst.

An die einmal und unwiderruflich entdeckte poetische Sprache, an den, wie sie später sagt, "Dichthammer", der auf sie "niederfuhr", klammerte sich die Autorin in einer einzigartigen - und wohl nicht nur die Vorstellungen Weigels übersteigenden - Heftigkeit. 1986 kommt Friederike Mayröcker in ihrer Rede anläßlich der Aufnahme in die "Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung" auf die ersten Momente ihres Schreibens zu sprechen, gleichzeitig macht sie der versammelten Akademie unmißverständlich klar, was Sprache für ein einzelnes Individuum bedeuten kann. Im eigentlichen könne sie von ihren Anfängen ja nur wenig berichten, außer daß sie "vom Vater geboren, in der Muttersprache gediehen", "immer schon Schreckling gewesen" sei, daß ihr "alles zum Schreckenswort, zum Schreckensgedanken" wurde, und daß diesem Schrecken "kaum je eine Tat" folgte. Sie sei also "immer schon den Eingebungen des Auges" gefolgt - alles habe sie "sogleich" an die Wand ihres Zimmers "gekritzelt", sie sei "weniger ein Schreier als ein Schreibbalg gewesen" - der Beginn ihres Schreibens "plötzlich und stürmisch",

⁵ vgl. Okopenko, Andreas: Friederike Mayröcker. - In: Wort in der Zeit 9 (1963) H. 3, S. 8-18.

"Wahrheitssehnsucht und artistische Ver-Rücktheit" dominierten diese Schreibarbeit von Beginn an.⁶

In ihrer Sprache löst die Autorin den Schrecken auf, die Sprache repräsentiert für sie von allem Beginn an das Heimische und Vertraute. Zur poetischen Sprache, zu dieser Sprache aus dem "Muttermund der Natur" (Friedrich A. Kittler), von der bereits die Romantiker geträumt hatten, findet sie einen ganz unmittelbaren Zugang: "Was ich sehe, was mir auffällt", so Friederike Mayröcker, "kann ich augenblicklich verwandeln in eine Metapher, d.h. das Bild wird unter glücklichen Umständen sofort zum Wort."⁷

Im Gegensatz zu den Autoren der Wiener Gruppe setzt die Mayröcker literarischer Mittel wie Zitat und Montage nicht deshalb ein, um damit die Sprache ihrer inhärenten Lügen zu überführen, vielmehr bietet sie den ganzen Formenreichtum ihrer Literatur auf, um damit eine fundamentale Gegenthese zu der sie umgebenden Wirklichkeit zu setzen. "du mußt", so heißt es in der 1973 erschienenen "erzählung" *je ein umwölkter gipfel*, "ausreißen, aus der wirklichkeit, aber sie mit dir hinunter reißen, in den abgrund während du fällst."⁸

Auf dieses wahrhaft romantische Konzept von der notwendigen Poetisierung der Welt trifft man in einer etwas veränderten Form auch in *mein Herz mein Zimmer mein Name*. Der Akt des Schreibens stellt sich auch hier als ein Akt des Übersetzens dar: Etwas, und zwar etwas überaus Dringliches und Unaufschiebbares ist zu sagen, gleichzeitig aber fordert dieses Etwas, das sich in einer schonungslosen Art und Weise exponiert, von sich selbst eine ganz bestimmte Form der Mitteilung. Die Poetisierung der Welt erweist sich unter diesen Vorzeichen freilich weniger als ein geschliffenes literarisches Programm, sondern viel eher schon als eine letzte individuelle Überlebensstrategie.

In ihrem "halluzinatorischen" Prosastil radikalisiert die Autorin ihre bisherige Schreibweise, indem sie in das Ensemble der disparaten Elemente, das sie im Schreiben zusammenzwingt, als zusätzlichen Bestandteil den eigenen Körper einfügt. In *mein Herz mein Zimmer mein Name* sprießen dem erzählenden Ich Nerven aus dem "Schädel", es hängen ihm Nervenfäden von den Fingern herab; dieses Buch ist tatsächlich eine "Nervenkunst", in der sich ein Körper - schonungslos und "vor aller Augen" - häutet und

⁶ vgl. Mayröcker, Friederike: Durchschaubild Welt, Versuch einer Selbstbetrachtung. - In: Friederike Mayröcker: *Magische Blätter II*, Frankfurt/M. 1989, S. 124-130.

⁷ Mayröcker, Friederike: Es ist so ein Feuerrad. Gespräch mit Bodo Hell. - In: *Magische Blätter II*, a.a.O., S. 111-198, S. 184.

⁸ Mayröcker, Friederike: *je ein umwölkter gipfel. erzählung*. - In: Friederike Mayröcker: *Gesammelte Prosa 1949-1975*. Frankfurt/M. 1989, S. 229-283, S. 244.

selbst beschriftet. Im Verlauf des Buches vergißt dieser Körper auf alle "Versatzstücke" und alle "Figuren" des Textes, am Ende dieses einen ungeheuren Satzes findet er sich bar aller Beziehung wieder: "[...] in einem Stuhl allein vor dem Fenster und blickend, hinaus in den glühenden Morgen."⁹

Trotz dieser Unmittelbarkeit, mit der sie von sich selbst spricht - ist es niemals eine Autobiographie, die Friederike Mayröcker schreibt. Das zeigt sich auch in den Transformationen, denen jene zwei Lebens-Orte, die die Autorin in ihrem Schreiben immer wieder aufgreift, ausgesetzt sind. Bereits in ihren ganz frühen Gedichten (entstanden ab 1944) war sie auf den idyllischen Ort ihrer Kindheit, das großväterliche Anwesen (ein Lehmvierkanter mit angrenzendem Garten) im niederösterreichischen Deinzendorf, und auf ihre langjährige Wohnung in Wien zu sprechen gekommen. Jahrzehntelang habe sie, so sagt Friederike Mayröcker, eigentlich nur deshalb geschrieben, um Deinzendorf, diese verlorene Kindheitsidylle, "wiederzubekommen". Bereits im Gedicht *Kindersommer* sei es ihr hierbei weniger um einen schmerzlichen Rückblick gegangen, als vielmehr darum, dieses Kind, das sie einmal war, "in seiner Körperlichkeit" hinzustellen.¹⁰

Wenn sich die Autorin an die eigene Vergangenheit erinnert, dann wird aus dieser Erinnerung niemals eine fertige und abgeschlossene Geschichte. Die Autobiographie taucht in nur splitterartigen Momenten auf; für die Mayröckersche Erinnerungstechnik ist es wesentlich, ob sich der frühere Moment mit einem jetzigen in Verbindung bringen läßt. Das Erinnerungsbild selbst müsse "Spannung, Reiz und Ausstrahlung" besitzen, interessant sei es erst in der "Aura, die es umgibt". Im Laufe der schriftstellerischen Arbeit wird das autobiographische Element mit außerpersönlichen Elementen angereichert oder überhaupt völlig umgeformt, so daß am Ende die Autorin oft selbst nicht mehr weiß, welches Erinnerungsbild welcher Formulierung zugrunde liegt, und wie es vom erinnerten Urbild zur "poetischen Textur" verwandelt wurde.¹¹

Die Texte selbst werfen auf die Biographie der Autorin (Friederike Mayröcker - geb. 1924, seit 1954 Freundschaft mit Ernst Jandl, lebt und schreibt in Wien) nur mehr Schlaglichter ab. Um die Erinnerung zu aktivieren, bedarf es in jedem Fall eines in der

⁹ Mayröcker, Friederike: mein Herz mein Zimmer mein Name. a.a.O., S. 339.

¹⁰ Mayröcker, Friederike: Kindersommer. (Gedicht und Kommentar). - In: Friederike Mayröcker: Magische Blätter II, a.a.O., S. 147-149, S. 148.

¹¹ vgl. Mayröcker, Friederike: Mail Art. - In: Friederike Mayröcker: Magische Blätter I, Frankfurt/M. 1983, S. 9-35, S. 11.

Gegenwart liegenden Katalysators, der meist aus einem optischen Eindruck - einer alten Photographie in etwa (ganz typisch für den "Augenmenschen" Friederike Mayröcker) - besteht. Anders als beim großen Erinnerungstechniker Proust wird hier nun aber die Methode, die der Erinnerung erst auf die Sprünge geholfen hat, nicht mit dargestellt. Von ihren Erinnerungen berichtet Friederike Mayröcker nicht in einer diskursiven Form, die Erinnerungsstücke verdichten sich vielmehr zu einem im Jetzt liegenden und utopischen Augenblick.¹²

Auch das Haus und der Garten in Deinzendorf repräsentieren im Werk der Autorin keine nach rückwärts, in die Vergangenheit projizierte Utopie, die Versatzstücke aus Deinzendorf, diese florale Pracht in etwa, die manchen Mayröckerschen Figuren direkt am Leib zu kleben scheint, sind immer körperlich präsent. Friederike Mayröcker lebt, arbeitet und schreibt in der für sie jeweils aktuellen Gegenwart, ja beinahe gewinnt man in Anbetracht dieses mittlerweile gut 50 Bücher umfassenden Werkes den Eindruck, daß hier jemand sein gesamtes Leben lang mit-geschrieben hat und weiterhin mit-schreibt, daß sich hier die gesammelten Eindrücke eines ganzen Lebens unmittelbar in Literatur umsetzen.

Aus dem Ort, an dem sich diese Mitschrift ereignet, ist längst ein - auch medial inszeniertes - Faszinosum geworden. Die Wiener Wohnung der Autorin, die sich im frühen Gedicht *Im Elendsquartier* als ein intimer und privater Raum darstellt, findet sich heute schon einmal auf den "Schöner Wohnen"-Seiten liberaler Tageszeitungen wieder. "Friederike Mayröcker lebt inmitten der Sprache" - um sich so einen Satz vorstellen zu können, gibt es auch kaum ein besseres Anschauungsmaterial als jene Photos, die die Autorin inmitten ihrer "Papier-, Erinnerungs- und Lebenshöhle" zeigen. "Wohlbekannt und wenig gelesen", "renommiert und wenig verstanden", thront, so will es zumindest der Kulturjournalismus, inmitten ihrer Papier- und Bücherstöße der "Paradiesvogel der Avantgarde"¹³.

Die - insgesamt betrachtet - massive Fehleinschätzung, die Mayröckersche Literatur für eine nichtverstehbare, abgewandte und hermetische zu halten, verdankt sich insbesondere den experimentellen Texten der Autorin. In den 60er Jahren hatte sich Friederike

¹² Näher ausgeführt findet sich dieser Gedanke in: Kastberger, Klaus: "...einzelne Stücke, aus welchen sich das Ganze insgeheim zusammensetzt...". Produktionsästhetische und textanalytische Merkmale der Prosa Friederike Mayröckers, Maschin. Diss. (Wien 1991), S. 129-138.

¹³ vgl. Löffler, Sigrid: Beruf: Weltverwandlerin. - In: profil Nr. 18, 3.5.1982, S. 58. und Hahnl, Hans Heinz: Der Paradiesvogel der Avantgarde. - In: AZ, 23.10.1971.

Mayröcker in eine gewisse Nähe zur Konkreten Poesie begeben. Dem Arrangement des Sprachmaterials und den bewußten Herstellungsmechanismen von Literatur zeigte sie sich bereits in einer Serie von *Langen Gedichten* verpflichtet. Entstanden waren diese Gedichte aus dem Bedürfnis, mehr Kontinuität in ihrer schriftstellerischen Produktion zu bringen (bis 1969 war Friederike Mayröcker als Hauptschullehrerin tätig), aufgenommen wurden die *Langen Gedichte* auch in den ersten großen Mayröcker-Sammelband (*Tod durch Museen. Poetische Texte*), der 1966 bei Rowohlt erschien.

Neben den vorgefundenen und vorgefabrizierten Sprachformen setzt Friederike Mayröcker in ihren Montagen - und das hebt sie, wie Max Bense und Eugen Gomringer¹⁴ frühzeitig festgestellt haben, von den "Konkreten" ab - auch auf intuitivem Weg gewonnenes Material ein. Zwar arrangiert die Autorin Sprache (ihre Texte handeln nicht über etwas, sondern mit etwas: *Text mit William Blake*, *Text mit Steinen* usw.), von einer abschließlichen Material-Manipulation aber heben sich diese Texte durch ihre metaphorische Komponente ab. Die Mayröckerschen Metaphern greifen nach Bedeutungen aus, die jenseits des Konzepts der Konkreten Poesie liegen.

In einem Kommentar zum vielleicht bekanntesten dieser Gedichte, (*"Winter-Nachtigall"*), merkt Ernst Jandl an: "Etwas interpretieren heißt, es auf andere Weise noch einmal zu sagen. [...] Nichts hätte an dieser Stelle weniger gelingen können". Dennoch weckt dieser Text, so Jandl, auch gewisse inhaltliche Vorstellungen: Erneut werden Kindheitserinnerungen wach, angestimmt scheint einmal mehr eine Lobeshymne auf die Landschaft zu sein, gleichzeitig wird aber auch jener Punkt bezeichnet, an dem das lyrische Ich aus dieser Geborgenheit stürzt.¹⁵

Der einzelne Erklärungsversuch wird letztlich aber solch offenen Texten nicht gerecht; die Interpretation, die die Vielschichtigkeit und Bedeutungsvielfalt auf das "Maß ihrer eigenen Armut" (Oswald Wiener) zurechtstutzt, erleidet hier Schiffbruch. Auf die Offenheit der Mayröckerschen Texte, auf die Gleichrangigkeit, mit der die Autorin in ihren Montagen die Einzelelemente arrangiert, hat einer der scharfsinnigsten österreichischen Literaturtheoretiker hingewiesen. Nach Reinhard Priessnitz zeigt Friederike Mayröcker in ihren "totalen texten", "daß es sich mit der kommunikation brechen läßt"

¹⁴ vgl. Bense, Max: Nachwort. - In: Friederike Mayröcker: *Minimonsters Traumlexikon. Texte in Prosa*. Reinbek/Hamburg 1968, S. 85-91, und: Gomringer, Eugen: Nachwort. - In: Friederike Mayröcker: *Tod durch Museen. Poetische Texte*, Reinbek/Hamburg 1966, S. 193-195.

¹⁵ vgl. Jandl, Ernst: *Erster fragmentarischer Ansatz zu einem Text über Friederike Mayröckers Gedicht ("Winter-Nachtigall")*, Mai 1975. - In: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Friederike Mayröcker*. Frankfurt/M. 1984, S. 47-50.

und dies "nicht den verlust der identität zur folge haben muß, sondern, im gegenteil, identität in einer modifizierten, vielleicht ihren individuellen vorstellungen adäquateren form rekonstruiert werden kann."¹⁶

Die Kompromißlosigkeit im Umgang mit "Wirklichkeit" hat sich Friederike Mayröcker in ihrem Schreiben über die experimentelle Phase hinaus erhalten. Zu Beginn der 70er Jahre hatte die Autorin, wie sie sagt, von den puren Experimenten "plötzlich genug". Sie hatte das Bedürfnis, eine "Prosa zu schreiben, die ganz weggerückt vom Experimentellen mit verhältnismäßig einfachen Sätzen arbeitet".¹⁷ In ihre Texte nimmt die Autorin fortan in einem verstärkten Maß autobiographisches Material auf. So thematisiert sie in ihrer ersten längeren und ausdrücklich als "erzählung" bezeichneten Prosaarbeit sowohl die nähere Umgebung ihres Schreibens (ihre Wohnung, das Netz der Beziehungen in Wien) als auch ihre damals statthabenden kurzfristigen Aufenthalte in Berlin und in den USA. Dennoch ist das 1973 erstveröffentlichte Buch *je ein umwölker gipfel* alles andere als eine Beziehungs-Story oder ein Reisebericht. Hinter den alltäglichen Situationen, die Friederike Mayröcker anspricht, macht sich ein zweiter und mehrfacher Schriftsinn bemerkbar; die Alltäglichkeit (was gibt es Wichtigeres anzusprechen als die Bestürzungen, denen ein Individuum tagtäglich ausgesetzt ist?) kommen ganz ohne die üblichen Sprech-Klischees aus. In der Benennung dieser Dinge beweist die Autorin eine innovative Kraft, die sich gegen die Konvention des Bezeichnens stellt.

Ein eindringliches Beispiel dieser Tendenz bietet vor allem eines der insgesamt 23 Kapitel des Buches. Im Text *als der bau knecht erstmals ins haus kam* beschreibt Friederike Mayröcker zunächst einen scheinbar alltäglichen Vorgang, das Eintreten eines Gastes in ein Haus. Geschildert wird keine Szenenfolge, sondern der blitzartige Moment des Eintretens selbst. In diesem von der narrativen Logik des Vorher und Nachher losgelösten Einzelmoment vermischen sich nicht nur die disparatesten Gefühle, es überlappen sich auch die ansonsten streng getrennten Lebensbereiche des Innen und Außen. Das Haus, gemeinhin ein Ort der sicheren Behaglichkeit, setzt dem seltsam archaisch anmutenden Besucher kaum Widerstand entgegen. Die Bewohner nehmen den Gast, vor dem sie erschauern, in ihrer Mitte auf. Der "bauknecht" erschüttert das Haus in seinen Grundfesten, er pflanzt seine fremde Welt inmitten des Zimmers auf.

¹⁶ Priessnitz, Reinhard: Summarische Autobiographie. Über und für Friederike Mayröcker. - In: *protokolle* 1980/2, S. 50-54, S. 54.

¹⁷ Mayröcker, Friederike: "Es schießt zusammen", Gespräch mit Siegfried J. Schmidt. - In: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Friederike Mayröcker*. a.a.O., S. 260-283, S. 265.

Ganz am Ende des Textes ("als der bauknecht erstmals ins haus kam, war er gekommen als wäre er nicht gekommen."¹⁸) wird der Auftritt des Besuchers explizit zurückgenommen. Was bleibt, ist der neue und bislang ungekannte Zustand, in dem sich das Haus und seine Bewohner nunmehr befinden. In diesen neuen Zustand wird auch der Leser miteinbezogen. Der Text spricht von einem intensiven, ja geradezu epiphanischen Ereignis, bricht aber dann jäh ab. Der Kontrast zwischen Sprechen und Nicht-Sprechen könnte totaler kaum sein. Soeben hat sich etwas ereignet und jetzt ereignet sich überhaupt nichts mehr; das einmal eingeprägte Bild bleibt bestehen wie die Nachbilder auf einer urplötzlich verdunkelten Leinwand.

Die konkrete Dimension des Ereignisses (die alltägliche Szene: Gast betritt Haus) wird im Verlauf des Textes zusehends relativiert. Friederike Mayröcker bedient sich des Stilmittels der Allegorie, d.h. sie bezieht sich in ihrem Schreiben auf ein Konkretum und auf ein Abstraktum zugleich. Der Eintritt des Gastes in das Haus (ein konkreter und euphorischer Glückszustand) verweist auf den Eintritt des Todes (die gewählten Metaphern sprechen für sich), zwischen diesen beiden Polen realisiert sich die Bedeutung des ganzen Textes - und sie tut das, nebenbei bemerkt, in einer jeden individuellen Lektüre aufs neue.

In dem 1980 erschienen Prosaband *Die Abschiede* setzt Friederike Mayröcker, um die von ihr angestrebte Poetisierung und magische Aufladung der Wirklichkeit zu erreichen, gezielt den Konjunktiv ein, in der vier Jahre später veröffentlichten *Reise durch die Nacht* wird die Wirklichkeit einer einzigen "Steigerung ins Rote" unterzogen; hinter dem Goya-Rot, das die ganze Realität umhüllt, erscheint die "Geschichte" des erzählenden Ichs als eine nur mehr fingierte. In *Stilleben*, dem letzten großen Prosabuch der Autorin, machen die Bilder von Max Ernst und Salvadore Dali einen ähnlichen Einfluß geltend.

Die zentrale Technik, mit der Friederike Mayröcker all diese Verschiebungen und Überhöhungen der Realität erreicht, läßt sich als eine Art von poetischer Zusammenschau beschreiben. In ihren jüngeren Prosaarbeiten, in denen sich die Autorin zwar nicht dem konventionellen Erzählen, aber einer gewissen "Erzählhaltung" annähert, destilliert sie aus der die umgebenden Realität einzelne Orte, Personen und Begebenheiten, um über diese Stellen andere Elemente zu blenden. Wie bei einer photographischen

¹⁸ Mayröcker, Friederike: je ein umwölkter gipfel. a.a.0, S. 238.

Doppelbelichtung werden die verschiedenen Schichten aus Erinnerung, aktueller Wahrnehmung und purem Gedankenspinnt übereinandergelagert. Daß eine derartige Überblendung niemals einen disparaten und gekünstelten Eindruck hinterläßt, ist der perfekten Handhabung dieser Technik durch die Autorin zu verdanken.

Die einzelnen Überblendungen verbindet Friederike Mayröcker in ihren Prosabüchern auf unterschiedliche Art: Einmal jagt und hetzt sie von einem Eindruck zum anderen, dann wieder (wie im Band *Stilleben*) ordnet sie die poetischen Überblendungen in ein feinmaschiges Netz aus Zwischenräumen und Ruhepausen. Zu erreichen gilt es ein stilles Leben, einen Zustand des inneren Stillhaltens, der aber auch eine Reflexion auf die vorangegangene schriftstellerische Verausgabung (dokumentiert im Buch *mein Herz mein Zimmer mein Name*) ist. "Was soll, was kann man nach so einem Buch, an das man alle Kraft, alle Begeisterung, allen Eifer gegeben hat, überhaupt noch schreiben", fragt sich die Autorin, aber schon "fängt alles", das Schreiben nämlich, "wieder von neuem an, usw."¹⁹

"Friederike Mayröcker schreibt" - dieser Satz ist beinahe schon tautologisch. Tatsächlich produziert die Autorin ein Buch, einen Text nach dem anderen, sie steht in einem unablässigen Arbeitsprozeß, das Schreiben durchdringt alle Lebensbereiche, noch aus dem Schlaf, aus dem Traum heraus wird versucht, Sprache in den Tag und in die Literatur mit herüberzuretten. Für die Schreibarbeit bilden verbale Träume, die - oftmals ohne erst Licht zu machen - sofort notiert werden, einen ebenso geeigneten Ausgangspunkt wie sprachliche Spontaneinfälle; Verlesungen, Verhörungen, Zitate und aufgeschnappte Redefetzen - die Quellen sind fast unerschöpflich - stellen das Material dar, aus dem Friederike Mayröcker in einem konzentrierten und aufwendigen Arbeitsprozeß ihre Texte erst zusammenfügt, um sie dann - in mehreren weiteren Schritten - zu dehydrieren. Das endgültige Produkt darf absolut keine Blindstelle mehr aufweisen, die umfangreichen Materialsammlungen werden im Verlauf des Schreibens zusehends verdichtet, der Weg zur druckfertigen Prosa ist von einer ganzen Reihe von Zwischenfassungen gesäumt.

Nach Beendigung einer längeren Prosaarbeit wendet sich die Autorin, die jahrzehntelang ausschließlich als Lyrikerin gegolten hat, oftmals dem Schreiben von Gedichten zu. Wie eng diese Lyrikproduktion mittlerweile an das Prosaschreiben gekoppelt

¹⁹ Mayröcker, Friederike: *Stilleben*. - Frankfurt/M. 1991, S. 138.

ist, erweist sich innerhalb jenes Gedichtbandes, der kürzlich unter dem Titel *Das besessene Alter* publiziert wurde.²⁰ Teilweise übernimmt die Autorin hier wortwörtliche Zitate aus *Stilleben*, gleichzeitig aber zeigt sie auch auf, in welche unterschiedlichen Richtungen sich das Sprachmaterial treiben läßt. Auch in ihren jüngsten Gedichten legt sich Friederike Mayröcker nicht auf das eine Bild fest. Dem Leser, der sich erst einmal eingelassen hat auf die Welt dieser Bilder, auf dieses Metaphern-Stakkato, verbleibt die Wahlmöglichkeit des "oder". Kaum etwas ist hier vorgeformt, vielleicht gibt es noch Wegweiser, sicherlich aber keine Vorschriften, das eine Bild ist genau so gut und treffend wie das andere, die Metaphern stehen gleichberechtigt und gleichwertig nebeneinander.

Und die Widersetzlichkeit?, werden Sie jetzt vielleicht fragen. Die Widersetzlichkeit in der Benennung der Welt erweist sich eben auch anhand jener alternativen Bezeichnungen, die der Autorin zur Verfügung stehen. Die Zeichen selbst werden in Schweben gehalten, sie umkreisen - gewissermaßen auf einem poetischen Orbit - den einmal anvisierten Inhalt. Auf die konkreten Bedeutung zeigt das poetische Netzwerk dann in einem einzelnen Moment. In den besten Augenblicken der Lektüre wird schlagartig klar, worum es hier geht: Plötzlich leuchtet in einem Bild, in einer poetischen Wendung die ganze Bedeutung auf.

Fragt man nach dem Widerstandspotential einer solchen Art von Literatur, und ich halte eine derartige Frage durchaus für legitim, wird man sich den poetischen Mehrwert vor Augen halten müssen, den diese Literatur produziert und der die Übereinkunft, daß jedem Inhalt genau ein Ausdruck zu entsprechen habe, denunziert. Auf das in seiner ursprünglichen Intensität kaum mehr zu restaurierende "Freiheitsmoment", das die literarische Avantgarde (und gerade auch jene im Wien der 60er Jahre) in ihrem Antreten gegen den normativen Sprachgebrauch freisetzen konnte, bezieht sich Friederike Mayröcker in ihrem heutigen Schreiben in einer indirekten Form. Die Autorin pocht nicht auf die Subversivität ihrer Literatur, nur führt sie eben einen subversiven Zeichengebrauch vor. Indem sie dort nämlich, wo Freiheit anzusetzen hat, innerhalb des Balanceaktes zwischen Inhalten und Ausdrücken, der Beliebigkeit eine deutliche Absage erteilt und stattdessen auf eine perfekte Schreibtechnik setzt, gewinnt sie für ihr Schreiben die Emphase dieses Freiheitsmomentes zurück.

²⁰ Mayröcker, Friederike: *Das besessene Alter. Gedichte.* - Frankfurt/M. 1992.

Die alternativen Bezeichnungen werden verbindlich, weil sie innerhalb eines poetischen Netzes abgesichert sind. Es ist eine souveräne ästhetische Position, aus der heraus die Autorin schreibt, und mithilfe derer sie jene "autonome Innerlichkeit"²¹ erreicht, von der in *Stilleben* explizit die Rede ist. Ihre Autonomie erkämpft und erschreibt sich die Autorin in jedem ihrer Bücher neu. Der ästhetische Formenreichtum, den sie hierbei entwickelt hat, bildet innerhalb der deutschsprachigen Literatur eine einzigartige Erscheinung. In ihren Arbeiten verläßt sich die Mayröcker nicht auf eine einmal eingenommene Position, sie ist jederzeit bereit, alles und d.h. ihr ganzes bisheriges Schreiben zu riskieren.

Max Bense hat vor nunmehr 20 Jahren die Frage nach der zukünftigen literarischen Produktion Friederike Mayröckers mit der Frage nach der Zukunft des Schreibens überhaupt verknüpft.²² Das Schaffen der Autorin hat dem Theoretiker der Konkreten Poesie mittlerweile eine Antwort erteilt: Die Programmatik des Nicht-Erzählens hat Friederike Mayröcker wie nur wenige Autoren sonst ernstgenommen, gleichzeitig hat sie die experimentellen Schreibtechniken ganz nachhaltig auf die Konvention des Narrativen hingetrieben. Der Offenheit der Form, jener Offenheit also, die die narrativen und kausalen Determinationen unterläuft, zeigte sie sich hierbei jederzeit verpflichtet, und mehr noch: In ihrem unablässigen Schreibakt verleiht Friederike Mayröcker dieser Offenheit eine Stringenz, die - abseits aller Umwege - auch dem literaturwissenschaftlichen Sprechen über dieses Werk die Richtung weisen könnte.

²¹ Mayröcker, Friederike: *Stilleben*, a.a.O., S. 151.

²² vgl. Bense, Max: *Fantom Fan. Notizen über ein Buch von Friederike Mayröcker*. - In: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Friederike Mayröcker*, a.a.O., S. 58-61.

Jelineks Klavierspielerin: Genaue Einsätze

Gerald Zorman
(Wien)

Jelinek spielt, wenn auch in ganz anderer Weise als der der Aneignung des Eigenen, um ihre Vergangenheit und die Möglichkeiten ihres Schreibens: direkt auf Satzebene, auf dem Feld der Aussagen, das weit vor den Personen oder einer Geschichte liegt; gar ihrer eigenen. Auch der Kritiker macht seinen Einsatz: nicht, den Ort ihrer Wahrheit zu finden, sondern überall dort, wo er simuliert wird, ihr ihren eigenen leeren Blick zurückzugeben. Sie meint es ernst, zumindest das hat der Kritiker begriffen: er wird sie nicht der Ironie zeihen und diese auch nicht preisen. Er möchte kein Bild von ihr - es gibt schon so viele, jeder Kritiker entdeckt ein neues Geheimnis, denn nichts fällt ihr leichter, als sich zu erkennen zu geben. Aber ihr Sich-zu-Erkennen-Geben ist wie das der Klavierspielerin: unwahr, zerteilt, allgemein, mehrfach. Genaue, aber falsche Einsätze in einem aussichtslosen Satz-Spiel: niemals wird sich eine personale Wirklichkeit hinter den Sätzen ergeben, niemals wird der Effekt eines Lebens entstehen können, ohne schon im nächsten Satz als der Effekt eines Satzes ausgewiesen zu werden.

Die Klavierspielerin vertauscht die Richtungen und gibt die Wahrheit für ein paar falsche Sätze. Aber die Sätze kommen so genau, daß sie immer wirklicher werden. Sie, nicht das mit ihnen Gesagte. Die Aussagen sind die Materie der Klavierspielerin, eine Materie mit extremen Unterbrechungen. Manchmal ergibt sich eine Vorstellung oder ein Bild: aber das ist nur Ablenkung. Denn eine Metapher ergibt für die Klavierspielerin so wenig Sinn wie eine Geschichte oder eine Person: sie muß den Riß fortsetzen, der sie mit jedem Satz von ihrer Wahrheit trennt, weil ihr Ort wieder nur ein Satz ist. Und die Wahrheit wird von Satz zu Satz zweifelhafter, wenn die Klavierspielerin sich einmal entschlossen hat, jeden Abstand zum Erzählten sofort wieder einzuholen und die Überlegenheit des Erzählers in denselben Formeln auszuspielen wie die Beschränktheit der Figuren.

Immer wieder wird auf die kritische Dimension von Jelineks Schreiben hingewiesen, nicht zuletzt von ihr selbst: die Täter seien wie die Opfer durchaus benennbar. Män-

ner und Frauen. Das ist Politik. Und in der Politik sind die Täter so einfach wie die Opfer eindeutig: ein gemeinsamer Diskurs trennt sie, indem die eine Seite immer nur die andere der anderen ist. Aber ihre Wahrheit steht am gleichen Blatt. Nur, und damit möchte ich keinesfalls etwas verwischen, sondern eher hervorstreichen: Opfer und Täter teilen sich mehrmals gegeneinander in Aussagen, mit jedem Satz wird es genauer. Und darum geht es wohl: um die Genauigkeit.

Die Klavierspielerin zerstört die Wirklichkeitsentscheidungen des "klassischen"¹ Schreibens: ganze Vorstellungs-, Begründungs- und Kausalfolgen, die sich an den Begriff der Person und der Handlung anschließen, werden aufgetrennt. Damit verschwindet die aussagenüberfassende Einheit der Vorstellung eines Bewußtseins (der Figur und der Akte des Lesers!) und macht zersplitterten Aussagen Platz. In der Klavierspielerin arbeitet eine Unterbrechungsmaschine, die in den (im Gegensatz zu anderen Werken Jelineks noch relativ geschlossenen) Einheiten von Person und Geschichte Zusammenhänge abbaut. Diese Maschine beginnt ihren Abbau an den Beschreibungen und Erklärungen des Erzählers:

Wenn Erika z.B. einer Schülerin Glasscherben in die Manteltasche schüttet, die deren Hände zerschneiden, so könnte man hinter dieser Handlung Eifersucht vermuten (da diese Schülerin Walter Klemmer gefallen hat) oder Rache für die eigene verlorene Jugend, wie es der Erzähler selbst angibt. Nur verwendet der Erzähler, um uns die wahren Motive dieser Handlung anzugeben, die gleichen hohlen Aussagen, mit denen er auch die Figuren in einer sehr zweifelhaften Weise vergegenwärtigt. Die Erklärungen der Handlungen sind damit so unglaublich, wie das Geschehen unwirklich ist.

Die Technik der Klavierspielerin: die Regeln, die ein Geschehen und seine Erzählbarkeit verbinden, auflösen, den Erzählerstandpunkt selbst unter die Figuren mischen und Vorstellungsfolgen unterbrechen. Es geht um ein reines, von wenig Vorstellung belastetes Schreiben. Die Vorstellungen, die in der Klavierspielerin mitgeführt werden (es

1. Das klassische Erzählen, so wollen wir eines nennen, bei dem jeder Satz einem Wesen außerhalb eines Textes zugeordnet werden kann: der Leser kann sich dabei immer etwas denken, zumindest aber, und das muß immer gewährleistet sein: etwas vorstellen. Die Erzählfunktion (wie Käthe Hamburger sie beschrieben hat) entfaltet den Raum und die Zeit, in denen die Lüge der Sätze und die lebendige Vorstellung des Lesers aus dem Harten und Unwirklichen des Geschriebenen eine Handlung, eine Landschaft, eine Person, kurz: eine Geschichte bilden. Rückblickend muß man sich fragen: wodurch war die Stimmigkeit einer Figur in der klassischen Aneignung des Eigenen gewährleistet? Wie waren die Übergänge zwischen dem Gegenwärtigen des Erlebens und der Aneignung durch das Erzählen geregelt? Wie waren die einzelnen Züge (einer Person, eines Gegenstandes, eines Ereignisses) einem Allgemeinen zugeordnet, von dem aus sie, mit vergewißernder Entdeckerfreude wahrscheinlich, eingesehen werden konnten? Wodurch waren die Grenzen so sicher, die eine Person von einer Aussage in dem Maße trennten, wie sie jene auf diese zurückführten?

ist Jelineks realistisches Buch), sind nur Material für eine Aussagetechnik, die überall einsetzen kann und jede mögliche weitere Aussage berührt. Es ist eine Technik, die auch auf andere Texte übertragbar ist und die einfach darin besteht, die Aussagen von ihrer Wirkung und ihrer Wahrheit zu trennen. Die ehemals geregelten Verbindungen zwischen Ausdruck, Intention und Betonung stimmen nicht mehr, die Aussagen sind aufgetrennt, die Einheit von Erzählung und Wahrheit zerstört.

Das ist der Einsatz der Klavierspielerin.

Die Klavierlehrerin Erika Kohut stürzt wie ein Wirbelsturm in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt. Die Mutter nennt Erika gern ihren kleinen Wirbelwind, denn das Kind bewegt sich manchmal extrem geschwind. Es trachtet danach, der Mutter zu entkommen. Erika geht auf das Ende der Dreißig zu.(5)

Das Ganze setzt mitten in der Gegenwart an, wo es bis zur letzten Aussage seine nachdrückliche und auswegslose Immanenz behaupten wird. Das Ganze bleibt in der Gegenwart stecken wie ein unlösbares Problem: jede zeitliche Distanz, in der ein Erzähler die Sicherheit seiner Stimme und seiner Argumente findet, bleibt einem Geschehen unangemessen, das sowohl Erzähler als auch Figuren und Aussagen rettungslos miteinander verwirrt und keinen Abstand läßt, in dem der Blick und das Wissen Halt fände. Schon im Auftakt wird dem Leser das Gesetz dieses Erzählens vorgegeben: es schreibt die reine Präsenz apodiktischer Aussagen vor wie die Sadeschen Helden ihre Regeln und Beweise. Und schon nach den ersten Sätzen hat der Leser das Gesetz dieses Schreibens begriffen: die Unangemessenheit des Vergleichs, des Bildes und der Aussage. Der "Wirbelsturm" ist eine liebevolle Bezeichnung für ein reges Kind und diese Bezeichnung ist in diesem Fall unangemessen, denn nichts könnte das Verhältnis zwischen einer Mutter und ihrer dreißigjährigen Tochter weniger ausdrücken als die künstliche Kindlichkeit jener Bezeichnung. Zumindest wenn man sich die Sache mit normalen Begriffen vorstellt. Aber der Auftakt der Klavierspielerin gibt eine andere Norm vor: alle Aussagen, Vergleiche und Bilder sind falsch, kein Satz ist harmlos und jedes Urteil grausam-lustig. Der Satz "Es (das Kind) trachtet danach, der Mutter zu entkommen" erinnert in seiner harmlosen Form an ein liebevolles Spiel zwischen Mutter und Kind, bei dem das Kind immer wieder gefangen wird. Diese Harmlosigkeit kehrt wie selbstverständlich im nächsten Satz ("Erika geht auf das Ende der Dreißig zu") ihre andere Seite hervor: ihr entstelltes Gesicht, ihre Fratze Die Klavierspielerin nun kehrt das Fratzenhafte jeder Aussage hervor. Harmlos scheinende Aussagen, allen voran die Erzählerpassagen werden verdächtig.

Denn immer ist da ein gefährlich liebevoller Ton, der die Aussagen verkehrt und unmögliche Affirmationen findet. Es gibt in diesem Schreiben keine unschuldigen Stellen, alles ist entschieden, der Erzähler eine entwertete Figur unter den anderen.

Man kann die Vorstellungen von Erika, der Mutter, Walter Klemmer und dem Erzähler nur sehr künstlich unterscheiden, denn sie sind in den Aussagefrequenzen zusammengeführt, und alle Aussagen laufen auf einer Ebene durcheinander, auf der es kaum Möglichkeiten einer eindeutigen Personalisierung gibt. Es geht vor allem darum, in eine Vorstellungsfolge ein äußerliches Element zu bringen. So ist etwa die Vorstellungsfolge:

"Die Mutter sieht in ihrer Tochter den giftigen Keim zu einem Generationskonflikt, der aber vorbeigehen wird, besinnt sich nur das Kind erst auf den hohen Wertbetrag, den es der Mutter schuldet" (211) noch ganz aus der Perspektive der Mutter geführt. Sie wird aber sofort unterbrochen durch eine abweichende Aussage, mit der eine Person sich wohl kaum auf sich beziehen würde: "Sie hat sich eingebildet, sie kommt bis zu ihrem Ableben auch so über die Runden" (211).

Vor allem das "sie hat sich eingebildet" ist ein dem Vorstellungszusammenhang der Mutter Fremdes: in ihm klingt schon eine hämische Stellungnahme Erikas mit, die weitergeführt wird im grausamen "über die Runden kommen" als abwertende Bezeichnung für ein Leben. Man sieht: Selbstvergegenwärtigung, Außendarstellung, Verkennung und Abstand halten sich gleichzeitig in einer Aussagesequenz. Die Personen nehmen Fremdzuschreibungen auf sich, als ob es ihr Eigenstes wäre und bezeichnen ihr Eigenstes von außen: es ist wie in Jelineks Hörspiel "Wenn die Sonne sinkt, ist für manche auch noch Büroschluß", in dem die Protagonistin von sich sagt: "ich habe einen schlanken, knabenhaften Körper, vielleicht etwas zu schlank und knabenhaft" und in dieser Selbstbezeichnung abstandslos Fremdes ausführt, in einer selbstverständlichen, grausamen Bewegung. Es ist tatsächlich, als ob die Opfer der Sadeschen Libertins sich selbst mit der Sprache ihrer Peiniger bezeichneten, jeden derer Anordnungen und Beweise leibhaftig, lustig ausführend.

Die Klavierspielerin kritisiert nicht Personen: sie zerstört Aussagen. Und die Aussagen sind die Helden des Romans, der resonanzlose, zerteilte Raum der Aussagen. Die zufälligen, aber trotzdem unweigerlichen Sätze. Es ist eine Folge von Läufen ohne stützende Stellen: eben das Unwirkliche, Nachhaltige, Gleichgültige von Sätzen.

Noch einmal: es geht nicht nur um eine Kritik an Personen oder Verhältnissen, es geht ums Ganze. Deswegen geht diese Kritik, um genau zu sein, auch so weit, bis sie den Abstand zum Kritisierten verliert. Sie wird abstandslos. Sie wird zu einer unsichtbaren Technik, die jede Aussage umdreht und sozusagen bei lebendigem Leib zerstört. Sie zerstört die Aussagen und nicht die Personen, das ist das Wichtige daran. Eine Person kann man nämlich nur (erzähltechnisch) einschränken und bestenfalls durch Ironie fragwürdig werden lassen. Und so lange der Mechanismus noch nicht zerstört ist, der eine Menge von Aussagen in der Vorstellung einer nicht mehr sprachlichen Form, eben der (als Einheit von Erfahrung, Wissen und Erzählung gebildeten) Person zuordnet, läßt man die Verhältnisse unbeschädigt. Die Klavierspielerin geht in ihrer Kritik viel weiter, als nur realistisch (d.h. mit der ganzen diesem Denken inhärenten Metaphysik und der lange schon vor dem ersten Satz geschehenen Versöhnung von Ich und Welt, Person und Sprache, Gefühl und Ausdruck usw.) die Deformierungen zu beschreiben, die eine ehrgeizige Mutter ihrer Tochter oder ein Mann einer Frau zufügen kann. Sie hat eine Technik der Entwertung von Aussagen gefunden, eine kleine Maschine, die noch vor den Vorstellungen, die man sich vom Geschehen macht (Person, Handlung, Kritik), auf der Ebene der Vorstellungsbildung selbst arbeitet; das kann man auf sich selbst anwenden: nach der Lektüre beginnen die eigenen Gedanken und Aussagen sich plötzlich nach der Logik der Klavierspielerin zu bilden: sie werden falsch und verlieren ihren Bezug zu dem Vorstellenden, man findet sich plötzlich entwendet. Eine unsichtbare Verlagerung des Sinns hinter den Vorstellungen. Zwei harmlose Vorstellungen ergeben eine Grausamkeit.

Ich will an einem Beispiel zeigen, daß die Bewegung der Klavierspielerin als eine über eine Personen- oder Verhältniskritik hinausreichende aufzufassen ist: "Klemmer überküßt heftig Erikas Hand, die den Brief übergab. Er sagt: danke Erika. Dieses Wochenende schon will er der Frau zur Gänze schenken. Die Frau ist entsetzt, daß Klemmer in ihr allerheiligstes abgeschlossenes Wochenende einbrechen will, und verhält sich ablehnend" (192)

Eine inhaltlich personenorientierte Darstellung dieser Szene würde etwa zu bedenken geben, daß hier nicht ganz zu klären sei, wer Recht und wer Unrecht habe, denn immerhin sei Klemmer bereit, ihr ein Wochenende zu schenken und Erika weise ihn zurück. Aber man könne ja aufgrund der Vorinformationen auf den schlechten Charakter Klemmers und die Opferrolle Erikas schließen. Denn sie sei wohl das Opfer der strengen Erziehung und er sei usw. Ich glaube, daß eine solche personenorientierte Lektüre das Spe-

zifische einfach übersieht: die äußerliche, nonfigurative, flache Darstellung des Ganzen, die Aussagen reiht anstatt Personen gegeneinanderzusetzen. Es kommt sozusagen auf einen Wechsel der Laufrichtung an: man muß auf die Leerstellen zwischen den Personen achten, denn die sind es, die wirken. Nach der Technik der Klavierspielerin stellt sich das Unbehagen schon her, wenn man den Satz liest: "Klemmer überküßt heftig Erikas Hand, die den Brief übergab", steigert sich bei dem einfachen Satz "Er sagt: danke Erika" und wird zum Haß bei dem Satz "Dieses Wochenende schon will er der Frau zur Gänze schenken". Natürlich sind diese Gefühle mit Vorstellungen verbunden, aber wichtiger daran ist, daß sie bei jedem Satz der Klavierspielerin sofort einsetzen, vor jedem konkreten Inhalt noch. Denn die Aussagen werden entwertet und nicht nur die Handlungen oder die Charaktere der Personen (die sich auf einer anderen Ebene befinden). Denn die Klavierspielerin zerstört alle Aussagen: die der Personen ebenso wie die der Darstellung (die "Erzählerstimme"). Dafür folgendes Beispiel:

Lehrerin und Schüler stehen einander von Mann zu Frau gegenüber.
Zwischen ihnen Hitziges, eine unübersteigbare Mauer. Die Mauer
verhindert, daß einer drübersteigt und den anderen bis aufs Blut
aussaugt. Lehrerin und Schüler kochen vor Liebe und begreiflicher
Sehnsucht nach noch mehr Liebe. (190)

Der Erzähler, der hier die Möglichkeit zur Klärung der Beziehung von Lehrerin und Schüler hätte, indem er etwa klarstellte, daß die Liebe nur eingebildet sei oder ähnliches, bietet nur Aussagen: es beginnt mit der entwertet banalen Formel "einander von Mann zu Frau gegenüber(stehen)", die durchaus dem beschränkten Vorstellungsrepertoire der Figuren entnommen sein könnte. Dann die Katachrese "Zwischen ihnen Hitziges, eine unübersteigbare Mauer". Mit der nächsten Wendung wird die Mauer buchstäblich und "verhindert, daß einer drübersteigt und den anderen bis aufs Blut aussaugt". Und dieser Wechsel von einer als Vergleich aufgestellten Mauer und deren Wirklichkeit innerhalb von zwei Sätzen ist natürlich unrealistisch und durchbricht eine zusammenhängende Vorstellungsfolge: ein Bild oder eine Metapher und ein wirklicher Gegenstand gehören zwei verschiedenen Ordnungen an. Die Situation ist damit unwirklich, was noch gesteigert wird durch das "den anderen bis aufs Blut aussaugen". Den Abschluß bildet "Lehrerin und Schüler kochen vor Liebe und begreiflicher Sehnsucht nach noch mehr Liebe": das Kochen vor Liebe ist lächerlich und diese Sehnsucht alles andere als begreiflich. Der Erzähler bietet keine ernstzunehmende Beschreibung der Personen und nennt keine Gründe: es genügt, wenn die Sätze sich steigern, man erkennt nur den Haß, der

dem Ganzen so nahe ist, daß er sich nicht mehr davon löst. Denn Kritik verleiht Abstand, Haß kommt ganz nahe.

Auch die Bilder, Metaphern und Urteile sind so unwahr wie der entwertete Erzähler oder die Figuren: "Auf diese Weise sperrt sie sich vor Berührung ab. Auch vor einer zufälligen Berührung. Doch im wunden Inneren grast der Sturm ihre noch saftigen Weiden ab." (150)

Die gesamte Aussage baut sich auf der Formel "Von außen erscheint sie unnahbar, aber innerlich leidet sie" auf, die hier als Lösungsformel für Erika Kohut vorgeschlagen wird. Aber das adversative "doch" des Satzes, das mit dem Anspruch daherkommt, eine Wahrheit zu verkünden, läßt ein banal katachretisches Bild folgen. Das bedeutet nicht nur, daß der Erzähler wieder einmal von der Figurenperspektive affiziert ist, sondern darüber hinaus, daß die gesamte Syntax der Urteilsformel, die in der Entgegensetzung von Außen und Innen besteht, unwahr und banal ist. Zumindest in der Technik der Klavierspielerin. Bevor die Figur sich noch durch dieses kitschige Bild verkennt, ist eine ganze Argumentationsstruktur unglaublich geworden: die Struktur des "man könne nicht wissen, wie es in einem Menschen aussieht".

In der Klavierspielerin gibt es das dichte, tiefe Bild einer Person höchstens für die Dauer von ein paar Sätzen. Denn es gibt den gegliederten Aussagenraum nicht mehr, der in einer geregelten Folge von Figur und Erzähler, Aussage und Aussagevorgang, Innen- und Außensicht den beinahe unmerklichen Wechsel zwischen Sätzen und Vorstellungen erlaubte. Das war die Maschine des klassischen Erzählens: ein gelungener Ausgleich zwischen Nähe und Ferne. Dadurch konnte sich der Leser mit Figuren identifizieren, Erkenntnisse gewinnen, Aussagen zu Handlungen und Charakteren zusammenfassen, Kausalitäten und Motiven nachgehen usw. Die Maschine der Klavierspielerin arbeitet anders: die Figuren sind starr und verdreht wie zerschlagene Puppen, die Erzählfolgen und -übergänge sind unglaublich und die Bilder stimmen nicht.

Diesen Brief kann ich auch später, zu Hause, in aller Ruhe durchlesen, denkt Klemmer, der am Ball zu bleiben wünscht. Der Ball rollt, hüpf, springt vor ihm her, hält an Ampeln an, spiegelt sich in Auslagenscheiben. Von dieser Frau läßt er sich nicht vorschreiben, wann er Briefe liest und wann er persönlich einen Vorstoß macht. (199)

Der kleine Ball, der aus der Phrase direkt, und, wie wir es nach Jelinek nennen könnten, lustig auf die Straße hüpf, drückt keine metaphorische Wahrheit aus: er bricht nur den geschlossenen Vorstellungsraum auf, der durch das "denkt Klemmer" eröffnet worden ist und in dem man einer einheitlichen Denkbewegung folgen könnte. Der Ball zeigt hier die reine Linie der Aussage: weg von einer Personenvorstellung, hin zu einer ungerechtfertigt lustigen Vorstellung, von da aus zur nächsten aggressiven Aussage, die dann wieder Walter gehört: "Von dieser Frau läßt er sich nicht vorschreiben, wann er Briefe liest und wann er persönlich einen Vorstoß macht". Und in dieser Umgebung, in der Mitte der Vorstellungen der Ball: von einer unbegründeten Lustigkeit, die keinen anderen Sinn hat als Leerstellen zu schaffen, um die dann die anderen Aussagen verlagert werden. Es ist eine reine Technik, die nichts mit dem bestimmten Inhalt zu tun hat, der verwendet wird. Deswegen wäre es bei der Klavierspielerin auch verfehlt, nach diesen Inhalten zu suchen: man kann nicht über die Aussagen sprechen, als ob es Personen wären.

Auch an dem Ort höchstwahrscheinlicher Selbstnähe, im Schmerz, ist keine wirkliche, d.h. nichtentwertete Benennung möglich: Erika Kohut schneidet sich ihr Fleisch auf:

Einen Moment lang starren die beiden zerschnittenen Fleischhälften einander betroffen an, weil plötzlich dieser Abstand entstanden ist, der vorher noch nicht da war. Sie haben viele Jahre lang Freud und Leid miteinander geteilt und nun separiert man sie voneinander! Im Spiegel sehen die Hälften sich auch noch seitenverkehrt, so daß keine weiß, welche Hälfte sie ist. Dann kommt entschlossen das Blut hervorgeschossen. Die Blutstropfen sickern, rinnen, mischen sich mit ihren Kameraden, werden zu einem steten Rinnsal" (89)

Wir sehen hier einige nichtwahrhafte Prinzipien der Klavierspielerin: die fröhliche Benennung des Grauens (Die Blutstropfen-Kameraden: in "Lust" wird das zum Darstellungsprinzip), die grauenhaften sprachlichen Klischees am falschen Ort ("viele Jahre lang Freud und Leid miteinander geteilt"), der unmenschliche Schauplatz mit den Attributen einer menschlichen Beziehung (die Fleischhälften starren einander betroffen an und sehen sich im Spiegel), die Klimax mit dem lächerlich-grausamen Höhepunkt ("Dann kommt entschlossen das Blut hervorgeschossen": das Adverb anthropomorphisiert den Vorgang und verharmlost ihn dadurch). Das Ganze wirkt durch die Unangemessenheit von Darstellung/Benennung und Geschehen unglaublich, verzerrt, grotesk, als eine Fratze. Und das dadurch, daß, wie in der gesamten Klavierspielerin, jedes Geschehen schon entwertet ist durch eine abgeschlossene, wenn auch mehrfach un-

einheitliche Benennung. Denn die Aussagen sind, um es abschließend noch einmal hervorzuheben, aufgetrennt: Darstellung, Beweis und Geschehen sind auseinandergefallen und wurden falsch wieder zusammengesetzt wie die Körper der Bellmerschen Puppen.

In einer selbst schon Jelinekschen Abschlußformel möchte ich die Einsätze der Klavierspielerin zusammenfassen: es geht darum, dem Haß kräftig Nahrung zu geben: "Lustig prustend wie ein Walfisch kommt der Burschi an der Oberfläche wieder zum Vorschein." (42)

Das nette "lustig prustend" beschreibt das Fratzenhafte daran so genau, wie es keine kritische Bezeichnung vermöchte. Unnachvollziehbar? Nicht, nachdem man die Klavierspielerin kennt.

Was ist Sehnsucht?

Ist es eine belebende Erfindung, die glaubt, wenigstens in der Ahnung das erreicht zu haben, was eigentlich jetzt fern ist und unerreichbar? Ist sie eine Befriedigung bloß im Bereich der Phantasie? Genügt sie sich in der vibrierenden Spannung zwischen dem erlebten Vergangenen, dem großartigen, daran sich das in der Zukunft Erwünschte mißt? Genügt sich die Sehnsucht in dieser Vibration und ist darin der Musikempfindung eng verwandt?

Was rede ich von der Sehnsucht! Die Sehnsucht selbst will nicht reden, sie will singen und die Bande des Wortes zerreißen. Sie will sagen: Ich bin der Atem, ich bin das Leben der Liebe!

Aber was dann ist die Liebe? Entwächst die Sehnsucht aus der Liebe und endet wieder darin? Und die körperliche Begegnung, die oft auch "Besitz des Geliebten" genannt wird, ein Element der Liebe? Ist die Liebe vielleicht die Wirklichkeit des Lebens, und die Sehnsucht die Möglichkeit des Lebens? Oder, besser gesagt, die Sehnsucht empfindet, daß die Liebeserfüllung möglich ist?

Ja, so ist es. Die Liebe wird zugleich Erfüllung sein und die Sehnsucht wird die Möglichkeit behalten. Aber ich glaube, die Liebe ist immer zugleich Sehnsucht. Die Liebe rechnet unbedingt mit der Zeit, denn das Geliebte ist in der Zeit als verkörperte Zukunft; aber weil das Geliebte in der Zeit ist, ist sein Besitz immer auch unsicher, außer in den tierischen, bewußtlosen Augenblicken der Vereinigung. Sonst ist die Liebe, weil der Besitz des Geliebten unsicher ist, ein Feind der Zeit. Die Liebe kann ja niemals ruhen und niemals das rein genießen, was sie mit ihrer ganzen Seelenkraft erstrebt hat.

Niemals kann sie ruhen?

Niemals, ausgenommen im Zustand der Sehnsucht.

Günther Anders - unerkannt in Wien

**Eckhard Wittulski
(Hannover)**

Günther Anders - unerkannt in Wien meint ein zweifaches nicht:

1. Der Philosoph und Gesellschaftskritiker Günther Anders, der Adorno-Preisträger des Jahres 1983, ist in Wien längst kein unbekannter mehr: Seit ihm im Stadtbuch Wien 1983 ein eigenes Kapitel gewidmet wurde¹, er zahlreiche Preise erhielt (im Oktober 1992 wurde ihm von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung der Sigmund-Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa zuerkannt) und auch die schriftliche Auseinandersetzung mit seiner Philosophie langsam einsetzt², wird er als zugezogener "Wiener" angesehen und wahrgenommen. Die Stadt Wien richtete ihm 1990 ein Symposium aus.³

Die Person:

Günther Anders 1962:

Deine Bitte um eine >>vita<< versetzt mich in Verlegenheit. Ich hatte keine vita. Ich kann mich nicht erinnern. Emigranten können das nicht. Um den Singular >>das Leben<< sind wir, von der Weltgeschichte Gejagte, betrogen worden. [...] diese Voraussetzung (die Umweltkonstante, EW) blieb uns, die wir von Umwelt zu Umwelt gestoßen wurden, mißgönnt.⁴

Die Kinderjahre verbrachte der 1902 geborene Günther Stern, wie er, der Sohn des Psychologenehepaares Clara und William Stern ja eigentlich heißt, in Breslau, die Jugend in Hamburg, die Studienjahre in Freiburg/Brsg. und Marburg. Stern, den die "Aura des Genies" umgab, wie sein früherer Freund Hans Jonas mitteilte⁵, schickte sich an eine akademische Karriere zu beginnen: Dissertation bei Edmund Husserl (1924), Studium

¹ Langenbach, Jürgen: Günther Anders. In: Stadtbuch Wien, Wien 1983.

² Z.B. Althaus, Gabriele: Leben zwischen Sein und Nichts. - Berlin/W. 1989; Liesmana, Konrad Paul: Günther Anders zur Einführung. - Hamburg 1989; Wittulski, Eckhard: Kein Ort. Nirgends. - Frankfurt/M. 1989; Reimann, Werner: Verweigerte Versöhnung. - Wien 1991; Hildebrandt, Hartmut: Weltzustand Technik. - Berlin/W. 1991; Lütkehaus, Ludger: Philosophieren nach Hiroshima. - Frankfurt/M. 1992; text+kritik H.115: Günther Anders. - München 1992.

³ Die Beiträge sind veröffentlicht in: Liessmann, Konrad Paul: Günther Anders kontrovers. - München 1992.

⁴ Anders, Günther: Vitae, nicht vita. In: Merkur, H. 7. - Stuttgart 1962.

⁵ Nach Young-Bruehl, Elisabeth: Hanna Arendt. - Frankfurt/M. 1991, S. 105.

bei Heidegger (1921-23, 1925), Assistent bei Scheler (1926). Die darauf folgenden Vorbereitungen für die Habilitation (1928-29) konnte Stern nicht mehr erfolgreich abschließen: Ein erster Versuch scheiterte am Votum Adornos, ein zweiter an Sterns früherer Einsicht, daß der "braune Spuk", wie Tillich es nannte, nicht von kurzer und folgenloser Dauer bleiben sollte. Stern mußte emigrieren. Denn außer der Tatsache, daß er Jude war, galt Stern durch seinen Umgang mit Brecht, Adorno und Horkheimer und seiner journalistischen (für die Vossische Zeitung und den Berliner Börsen Courier, beide Berlin) und seiner schriftstellerischen Tätigkeit als ausgewiesener "Linker" und damit doppelt gefährdet. Sehr früh schon erkannte Stern, daß er es bei einer rein akademischen Laufbahn nicht belassen wollte, weil er es nicht konnte. Dazu waren seine Interessen zu vielseitig (er zeichnete, spielte Klavier und Violine, führte durch den Louvre, schrieb Lyrik).

Das nicht, oder nur sehr schwer, vereinbaren Können dieser sich oft divergierenden Interessen trugen sicherlich dazu bei, daß Stern nicht nur im Kollegenkreise anders war und sich deshalb auch ab Anfang der 30er Jahre Anders nannte - zunächst abwechselnd Stern oder Anders, später dann fast ausschließlich.⁶

Die Emigration, zunächst nach Paris 1933, dann in die USA 1936 (New York, Los Angeles und Santa Monica), bedeutete für Günther Anders, wie für die meisten der Davongekommenen den Zwang zum Neuanfang. Die Arbeit im Kostümfundus von Hollywoods Filmstudios ernährt, nicht die Philosophie oder die Lyrik, von der es in der Zeitung DER AUFBAU, New York, in den nächsten Jahren vieles von Anders zu lesen gibt.⁷

Er schreibt für die Schublade, will nach dem Ende des Krieges wieder nach Europa zurück, seine Erfahrungen und Analysen mitteilen, um beizutragen, daß sich ähnliches wie in der Weimarer Republik der 20er und 30er Jahren nicht wiederholen kann. Der Abwurf der ersten Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki jedoch führte dazu, daß Anders sich, nach einer Zeitspanne von fünf Jahren, die er benötigte, um sich über die Situation klar zu werden, in der sich die Menschheit von nun an, wahrscheinlich solange

⁶ Wie es zur Wahl des Pseudonyms, so es denn ein solches sein sollte, kam, ist unklar, da es mehrere Versionen über den Akt als solchen aus teilweise den gleichen Quellen gibt. Einen Überblick gibt: Wittulski, Eckhard: Günther Anders - Treue nach vorn. - Diss. Hannover 1992.

⁷ Eine Auswahl hiervon findet sich in Anders, Günther: Tagebücher und Gedichte. - München 1985.

sie existiert, befindet, "nur" noch dafür einsetzt, daß diese Endzeit nie in ein Zeitenende umschlägt.⁸

Von Wien aus schreibt, arbeitet, organisiert Anders seit 1950 bis 1992 gegen die drohende Apokalypse an.

Und obwohl er nicht nur in diesem Bereich mit zu den Ersten, die Gefahren und Gefährdungen, Veränderungen und Tendenzen erkannten, gehörte, so war und ist ihm bei der, auch akademischen, Öffentlichkeit kein Erfolg beschieden: Sartres These von der "Verurteilung des Menschen zur Freiheit", Gehlens "Superstrukturen", J. Schells Warnung vor der atomaren Apokalypse und N. Postmanns Thesen zur Fernseh-Wirklichkeit, Adornos Kritik an Heideggers "Jargon" und H. Arendts Reflexionen über Eichmann, J. Baudrillards "Simulationstheorie" und P. Virilios "Schlachtfeld als Filmset", P. Furth mit seiner Absage an die Hoffnung - Anders entwickelte seine gleichlautenden Thesen und Gedanken früher, aber anscheinend zu früh, als daß sie bei ihrer Veröffentlichung Aufmerksamkeit erlangen konnten.

Zur Nichtachtung beigetragen hat sicherlich auch Anders' unakademisches Auftreten und seine Sprache - klare und sinnliche Prosa, wie sie Hans Mayer einmal nannte.⁹

2. Unbekannt sind auch nicht mehr Anders' philosophische Hauptthesen, seine, wie er es nennt, "Philosophie der Diskrepanz"¹⁰: "Die Antiquiertheit des Menschen" - Bd.I erschien erstmals 1956, Bd.II 1980¹¹ - bilden das philosophische Hauptwerk von Günther Anders. Im Band I entwickelt Anders seine drei Hauptthesen:

1. Wir, die Menschheit, sind der Perfektion unserer Produkte nicht gewachsen.
2. Wir stellen mehr her, als wir uns vorstellen und verantworten können. Anders bezeichnet dies als das "prometheische Gefälle".
3. Wir glauben, was wir herstellen können, auch zu sollen, letztendlich zu müssen.

Band II der "Antiquiertheit" dient der Darstellung der Veränderungen, die die Menschheit durch die Technik, das eigentliche Subjekt der Geschichte, erlebte, derzeit

⁸ vgl. hierzu Greffrath, Mathias (Hg.): Die Zerstörung einer Zukunft. Gespräche mit emigrierten Sozialwissenschaftlern. - Reinbek bei Hamburg 1979.

⁹ Mayer, Hans: Die Zerstörung der Zukunft. - In: Die Zeit, 17.7.1981.

¹⁰ vgl. Anders, Günther: Ketzereien. - München 1982, S. 225; "Brecht konnte mich nicht riechen". Interview mit F.J. Raddatz. - In: Die Zeit, 22.3.1985.

¹¹ Beide bei C.H.Beck, München, Bd.III wurde von Anders seit Jahren immer wieder angekündigt, nach Verlagsmitteilungen wird ein Bd.III vorerst nicht erscheinen.

erlebt, und zukünftig erleben wird. Das Hauptthema beider Bände, nämlich die Zerstörung der Humanität und die mögliche physische Selbstauslöschung der Menschheit, wird von Anders in allen Schriften, die nach 1956 erscheinen, immer wieder aufgenommen, stellen doch diese eigentlich nur Paraphrasierungen¹² des Hauptwerkes dar.

Auch die Forderungen, die Anders seit über dreißig Jahren an seine ZuhörerInnen und LeserInnen stellt, haben darin ihre Wurzeln.

3. Aber weitgehend unerkannt ist noch immer der literarische Günther Anders: Der Fabeldichter (u.a. in *Blick vom Turm*, München 1968), der Lyriker (z.B. in der Festschrift für Joseph E. Drexel: *homo homini homo*, München 1966 und in *Tagebücher und Gedichte*, München 1985; der Erzähler (erinnert sei hier nur an seine 1954 entstandenen "Kosmologischen Humoreske", ein metaphysischer Eheroman, enthalten in dem Band *Erzählungen*, Frankfurt/M. 1983, wo auf spielerisch-unterhaltsame Weise geklärt wird, warum es Sein gibt und nicht vielmehr Nichts, nämlich deshalb, weil der Gott des Seins (Bamba) sich einsam und unbeachtet fühlte und deshalb mit der Göttin des Nichts (Frau Nu) kopulierte, und nun haben wir die Bescherung); Günther Anders aber auch als der Verfasser einer wunderschönen und wundersamen, erotischen Gute-Nacht-Geschichte, Lehrgedicht und erotischen Idylle *Mariechen*, München 1987, entstanden 1946), der Tagebuch-Autor (*Schrift an der Wand. Tagebücher 1941 - 1966*, München 1967), ja selbst der Literaturkritiker Anders (*Mensch ohne Welt*, München 1984) wird kaum wahrgenommen. Und dies obwohl seine Kafka- und Beckett-, seine Brecht- und Döblin-Interpretationen, um nur einige herauszugreifen, zu den jeweils ersten und noch immer wichtigsten ihrer Art gehören.

Dies muß schon tragisch genannt werden, bei einem Autor, dessen ersten größeren Veröffentlichungen 1925 Gedichte sind (in der kurzlebigen Berliner Zeitschrift DAS DREIECK), der seine erste Auszeichnung 1936 für die Novelle *Der Huntermarsch*¹³ erhielt: den Preis der Emigration des Querido-Verlags, der von Arnold Zweig 1939 in New York als Autor der "Molussischen Katakombe" vorgestellt wurde¹⁴, der 1967 für *Schrift an der Wand*¹⁵ mit dem Preis für Literatur der deutschen Kritiker ausgezeichnet wurde und

¹² vgl. Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd.II. - München 1980, S. 11. Dies gilt insbesondere auch für seine Bücher "Visit beautiful Vietnam". - Köln 1968 und "Hiroshima ist überall". - München 1982.

¹³ In: *Die Sammlung*, II, Nr.6, Febr. 1935 Amsterdam; wiederabgedruckt in: Anders, Günther: *Erzählungen*. - Frankfurt/M. 1983.

¹⁴ N.N.: Arnold Zweig stellt einen Dichter vor. - In: *New York Staatszeitung und Herold*, 5.5.1939 New York.

¹⁵ München

von dem, als wohl letzte große, eigenständige Veröffentlichung, endlich, nach fast 60 Jahren, der Roman die *Molussische Katakombe* (München 1992) erschienen ist: Von 1930-1932 arbeitete Anders an diesem Roman, der in Form von 100 Einzelgeschichten, die sich im fiktiven 'Molussien' ereigneten, den "Lügenmechanismus des Faschismus" darstellen sollte:

Molussien, ein Land, das diktatorisch regiert wird und seine Gegner in unterirdische, dunkle Gefängnisse einkerkert. In diesen Katakomben erzählt seit über 300 Jahren immer der ältere Gefangene, der stets den Namen Olo annimmt, dem Neuankömmling, der sich sogleich Yegussa nennen lassen muß ("Hier unten war keiner der hieß. Jeder verlor den Namen, der ihn gleichgemacht hatte mit sich selbst. Der Verlust war für seine Aufgabe nützlich und machte ihm das Weiterleben im Dunkeln möglich.") Geschichten.

In Form von politischen Parabeln und Fabeln erteilt ein Olo dem Yegussa die für die Fortsetzung des Freiheitskampfes, von dem niemand weiß, ob dieser jemals kommen wird, notwendigen Lehren. Yegussa muß sie auswendig lernen, um sie später weitergeben zu können. "Meldereiter der Wahrheit" sind die beiden, die sich niemals sehen, nur die Stimme der Wahrheit und der Vernunft hören. Geschichten werden erzählt, auch um zu überleben, ähnlich wie in 1001 Nacht. Und schließlich wird der letzte Yegussa sein Leben opfern und damit die siegreiche Revolution auslösen.

Die molussische Katakombe war Anfang der 30er Jahre, Anders' erster Versuch, Moral so zu formulieren, daß sie auch "ankommt". Denn, so schreibt Anders in seinen philosophischen Tagebüchern von 1949, die soeben in Auszügen veröffentlicht wurden:¹⁶

Der verantwortliche Dichter steht vor der Wahl zwischen Alltagssprache und der poetischen "Fachsprache"! Diese scheint ihm in der heutigen Situation eo ipso unangemessen, ihre Köstlichkeit verrät ihre Klassenfunktion. Ihr angeblicher (sogar programmatisch stolzer und selbstgefälliger) Verzicht auf einen bestimmten Angesprochenen macht sie in gleicher Hinsicht suspekt. Gereimte Misere scheint, da der Reim selbst bereits Versöhnung vorspielt oder vorwegnimmt, ein Betrug. Ihre Feierlichkeit ist eine Ausrede dafür, daß sie das, was sie beteuert, nicht meint. Sie scheidet aus. - Auf der anderen Seite steht die Alltagssprache, die nun aber nicht etwas deshalb für Dichtleistungen untauglich wäre, weil ihre prosaische Trockenheit im Wege stünde, sondern umgekehrt deshalb, weil sie von verwesenden Pathos - und Poesiebazillen wimmelt; weil sie das

¹⁶ Anders, Günther: Über philosophische Diktion und das Problem der Popularisierung. - Göttingen 1992.

Staubecken für heruntergekommene, eigens heruntergepumpte und nun in Gärung übergegangene Poesie ist, so wie sie ja auch das Staubecken für überkommenen Philosopheme darstellt. Das Medium des direkten Ansprechens ist sie zwar - sowohl im Alltagsgespräch wie in den Massenmedien. Aber dadurch ist sie eben auch das medium der Lüge, mit deren Gesten und Ausrufungszeichen der verantwortliche Dichter weder konkurrieren mag noch darf noch kann. Für Dichtung ist auch sie also untauglich.

Anders plädiert für, und praktiziert stattdessen eine Alltagssprache, die direkter, schmuckloser und magerer ist statt gehoben und blumig. Das falsche Gemütsfett muß aus deren Fleisch herausgeschnitten werden. Und er hat dabei, was Methode und Stil betrifft, sicherlich Kafka und Brecht vor Augen.

Moral so zu formulieren, daß sie auch "ankommt", die Flaschenpost auch ihren Adressaten erreicht:

Der Blick vom Turm.

Als Frau Glü von dem höchsten Aussichtsturme aus in die Tiefe hinabblickte, da tauchte unten auf der Straße, einem winzigen Spielzeug gleich, aber an der Farbe seines Mantels unzweideutig erkennbar, ihr Sohn auf; und in der nächsten Sekunde war dieses Spielzeug von einem gleichfalls spielzeugartigen Lastwagen überfahren und ausgelöscht - aber das Ganze war doch nur eben die Sache eines unwirklich kurzen Augenblickes gewesen, und was da stattgefunden hat, das hatte doch nur zwischen Spielzeugen stattgefunden.

'Ich geh nicht hinunter!' schrie sie, sich dagegen sträubend, die Stufen hinabgeleitet zu werden, 'ich geh nicht hinunter! Unten wäre ich verzweifelt!'"¹⁷

Da ist es wieder: Das prometheische Gefälle.

Anders enthält sich, z.B. in seinem japanischen Tagebuch *Der Mann auf der Brücke*¹⁸, jeder Feierlichkeit, vermeidet aber auch das sachliche Gehabe von Statistiken, wie Franz Haas in seinem Aufsatz zu Anders richtig bemerkt.¹⁹ Angesichts und eingedenk der unangemessenen Denkmale von Hiroshima und Nagasaki ist die nüchterne Rede geboten, keine Tändeleien mit den Musen. Auch dies gehört zur Moral des beschädigten Lebens.

¹⁷ In: Anders, Günther: *Der Blick vom Turm*. - München 1968.

¹⁸ München, 1959, jetzt in: Anders, Günther: *Hiroshima ist überall*. - München 1982.

¹⁹ Hans, Franz: "Sur ponte di Hiroshima". Günther Anders und die Ästhetik in literarischer Sicht. - In: Liessmann, Konrad Paul: *Günther Anders kontrovers*. München 1992, S.103.

Den Literaten Anders also gilt es zu entdecken und zu erkennen, wenn auch nicht mehr zu seinen Lebzeiten: Anders starb am 17.12.1992 in Wien.

Es bleibt zu hoffen - Günther Anders, für den ja Hoffnung nur ein anderes Wort für Feigheit war²⁰, möge mir verzeihen - daß der Verlag C. H. Beck sich zukünftig nicht nur auf die unkommentierten und -redigierten Wiederabdrucke von Bekanntem beschränkt²¹, sondern z. B. auch die vielen lyrischen Arbeiten veröffentlicht. Sie sind es wert.

²⁰ vgl. Anders, Günther: "Gewalt ja oder nein". - München 1987, S. 32.

²¹ So z.B. Philosophische Stenogramme (1865), Mensch ohne Welt (1984) und Mariechen (1987) - jetzt alle München 1993.

Konfrontation mit der Vergangenheit

Zu dem Geschichtsbild des Romans "Allemann" von Alfred Kolleritsch

Zoltán Szendi
(Pécs)

Als (1989) Alfred Kolleritschs neuer Roman erschienen ist, hat sich unter seinen Kritikern Jürgen Jacobs in seinen oft schonungslosen Bemerkungen ausgezeichnet, deren Schlußfolgerung ist, "daß der Autor seinem Vorhaben sprachlich und gedanklich nicht gewachsen war".¹ Die scharfe Kritik hat allerdings versäumt, danach zu fragen, wieweit die bemängelten Strukturelemente miteinander verbunden sind und ob dieses "Nichtgewachsensein" theoretisch erklärbar ist. Um die Fragestellung zu rechtfertigen, muß ihr gleich hinzugefügt werden, daß es sich hier weder um einen zweitrangigen noch einen debütierenden Autor handelt, sondern um einen, der sein künstlerisches Talent längst bewiesen hat.

Aus unseren einleitenden Worten folgt, daß wir manche Bedenken Jacobs' teilen, die uns aber zugleich zu einer umfassenderen Auseinandersetzung mit dem Roman *Allemann* inspirierten. Es muß ebenfalls vorausgeschickt werden, daß wir auf jeden "illegitimen" Vergleich mit der geschichtlichen Wirklichkeit verzichten und uns lediglich auf die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen dem Weltbild und der Romankomposition beschränken. Es ist uns nämlich genauso wichtig wie Josef Algebrand, dem Protagonisten des Romans, "zu erfahren und zu beobachten, wie der Erzähler seine Fäden aus dem verwobenen Ganzen zog".² Hier wird also versucht, die Romanstruktur zu analysieren, um die Ausgangsfrage der ästhetischen Leistung mindestens zum Teil beantworten zu können.

Die Geschichte erzählt die zur Besinnung bringenden Jugendjahre, die Zeit des geistigen und körperlichen "Erwachens" von Josef Algebrand zur Zeit des Nationalso-

¹ Jacobs, Jürgen: Heimkehr mit Striemen. Alfred Kolleritsch erzählt vom Leben unter Hitlers Diktatur. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.07.1989, S.22.

² Kolleritsch, Alfred: *Allemann*. Roman. - Salzburg und Wien: Residenz 1989, S.5.

zialismus in Österreich. Die kurze Rahmenhandlung, Algebrands Reise nach Abano nach dem Krieg, führt uns "in medias res", in die moralische Intention, in die Konfrontation mit der düsteren Vergangenheit. Der nunmehr erwachsene Josef nimmt in Abano an der Beerdigung eines Geschäftsmannes, eines überzeugten Anhängers der "Bewegung" teil. Der Verstorbene war früher mit dem Vater des Protagonisten befreundet, und dieser besuchte ihn oft, "weil der Mann die Gabe hatte, Vergangenes lebhaft in die Gegenwart zurückzuführen [...]"³ Seine Erzählungen über die "nackten Untaten" fand Josef "gerechter gegenüber den Opfern", denn "sie zogen die Grenzen, die keine Vermischung dulden".⁴ Diese Entschlossenheit von Josef hinsichtlich der Vergangenheitsbewältigung stimmt mit dem poetischen Bekenntnis des Erzählers überein: "Die erhoffte Einsicht in den Wahn kann sich nur außerhalb des Wahns vollziehen".⁵ Es wird also von beiden Seiten klare Einsicht, konsequente Distanz und Objektivität verlangt bzw. sowohl dem Helden als auch dem Erzähler zugemutet. Zwischen diesen vielsagenden Zitaten finden wir aber Reflexionen, die den eben erwähnten Aussagen völlig widersprechen: "Das Dumpfe und Dunkle erhellt man nicht, wenn man es erklärt. Josef hielt es für angemessener, das Dunkle und Verworrene sein zu lassen, als es verschwinden zu lassen oder es den klaren Begriffen allein anheimzustellen".⁶ Der arglose Leser wird ratlos, verunsichert, wittert vielleicht sogar einen Widerspruch. Die feste Absicht nämlich, ein klares Bild zu schaffen, auch das Unaussprechbare zu artikulieren, ist nun relativiert oder zum Teil zurückgenommen. Das eigenartige "Versteckspiel" nimmt also schon hier, im Rahmenteil seinen Anfang. Und wir vermuten, daß der Kern und so auch der Schlüssel des ganzen Problemkreises vor allem in dieser verzwickten Erzählhaltung zu suchen ist.

Der latente innere Konflikt - den wir als möglichen psychologischen Hintergrund andeuten möchten -, manifestiert und "legitimiert" sich in der für das ganze Werk bezeichnenden Erzählsituation, die zwei Erzählperspektiven enthält. Der Auftakt - mit der Rahmenteknik zusammen - hebt die Position des Erzählers dritter Person hervor. Ihm ist (rein formell) eine bestimmte Distanz dem berichteten Geschehnissen gegenüber im voraus vorbehalten. Und der Horizont, den diese Perspektive öffnet, ermöglicht gleichzeitig einen umfassenden (potentiell sogar einen "allwissenden") Überblick über die Ereignisse. Von dieser vorherrschenden Rollenposition zeugen vor allem die ständigen Reflexionen,

³ ebd..

⁴ ebd..

⁵ ebd.. S.9.

⁶ ebd.. S.6.

die die übrigens ziemlich "dürre" Handlungslinie begleiten oder sie unterbrechen. Die andere Perspektive, die Innensicht des jungen Protagonisten hat zwangsläufig einen engeren Blickwinkel und einen den "Kinderaugen" angemessenen beschränkten Horizont. So sollte es sein - mindestens nach der herkömmlichen Lesererwartung.

In *Allemann* aber sind diese zwei Perspektiven voneinander oft schwer zu trennen. Die Grenzl原因en der Horizontebenen und die Gültigkeitsbereiche der beiden Erzählhaltungen sind verschwommen, gehen ineinander auf. Dieser eigenartige und kaum bewußte Rollenwechsel hat zur Folge, daß der Horizont des Erzählers eingeengt, der Bewußtseinsgrad der Handlungsperson aber erhöht wird. Die sich daraus ergebenden möglichen ästhetischen Konsequenzen können zum Teil schon hier formuliert werden: Im Gegensatz zu der "erhofften Einsicht", der erstrebten Objektivität, bestimmt die ganze Erzählstruktur ein lyrisch-subjektiv gefärbter Erinnerungsprozeß, der gewisse Konzessionen bei der "Vergangenheitsbewältigung" in sich birgt. Andererseits verfügt das "Pubertätskind" über eine hochintellektuelle Reife und Urteilskraft, die mit der des Erzählers gleichzusetzen ist. Und dieser Zusammenfall kommt einem doch verdächtig vor. Jedenfalls aus der Sicht der psychologischen Glaubwürdigkeit.

Die lineare - und insofern traditionelle - Handlungsführung entspricht der realistischen Darstellung der historischen Vorgangsreihe und der Individualgeschichte von Josef. Die Beibehaltung der Chronologie ist aber leicht irreführend. Die episodenhafte und mosaikartige Darstellungsweise unterstreicht nämlich gleichzeitig den Erinnerungscharakter des Erzählens, die subjektiv-selektive Art des Bewußtmachens. Denn fast alle Ereignisse werden aus dem Gesichtswinkel des Jungen hervorgehoben. Demzufolge sind im Roman wichtige und belanglose Momente aneinander gereiht: den berühmtesten historischen Geschehnissen folgen Stimmungs- und Genrebilder - meist verschwommen und konturlos. Dieses eigentümliche Nivellieren der Erzählweise ist janusköpfig. Es eignet sich einerseits vollkommen für die schlichte Schilderung des "Alltagsfaschismus", das heißt einer außergewöhnlichen und gefährdeten Welt, mit der man doch zusammenleben muß. Und es steht mit der die "großen Worte", jedes Pathos meidenden Erzählhaltung und Erzählstil im Einklang. In dem Versuch, "den Alltag in seinen oft undramatischen, die Wertigkeiten anders als die Geschichte ordnenden Abläufen

einzufangen",⁷ sehen wir aber auch eine andere Funktionsmöglichkeit verborgen. Er ist ein mehr unbewußter als bewußter "Rettungsversuch" jener Werte, die für Josef noch überhaupt erhalten geblieben sind. Um diese - größtenteils latente - Konfliktsituation verdeutlichen zu können, müssen wir uns die Romanwelt näher betrachten.

Es gibt Deutungen, die den Roman in die Reihe der "Schülerromane"⁸ oder "Erziehungsromane"⁹ bzw. "Internatsgeschichten"¹⁰ einordnen. Nicht ohne Grund, aber vielleicht nur halbberechtigt. Wir sind aber eher der Meinung von Walter Vogl, daß der Roman "vielmehr eine Reflexion auf Geschichte"¹¹ sei. Denn das Internatsleben Algebands bildet nur einen Teil seiner Welt- und Lebenserfahrungen. Es ist sowohl zeitlich als örtlich begrenzt, und als solches in das weitere geschichtliche Milieu seines Heimatlandes eingebettet. Alles, was auf ihn im Internat zukommt, ist eigentlich nur eine spezifische Erscheinungsform der totalitären Macht, der faschistischen Diktatur, die in alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens eingedrungen ist, und der auch die Schulen ausgeliefert waren. In der Hinsicht können wir z.B. keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem Verhalten des Oberlehrers in dem Heimatdorf von Josef und dem des Heimleiters sehen. Beide sind diensteifrige Werkzeuge derselben unmenschlichen Macht- und Kriegspolitik. Deshalb ist es eben kein Zufall, daß vor allem nicht die Momente des eigentümlichen Schülerlebens aus der Welt des Internats dargestellt werden, sondern diejenigen des Sonderzustandes. So erfahren wir z.B. wie brutal-militärisch die Schüler gedrillt werden, wie die faschistische Ideologie in der Schule, bzw. im Internat verbreitet wird und den ganzen Tagesablauf der Gymnasiasten bestimmt, wir haben aber kaum einen Einblick in die zwischenmenschlichen Beziehungen der Schüler und der Lehrer, in das "traditionelle" und oft beschriebene Leben der Jugend. Außer der Onanie.

Diese Pubertäterscheinung bekommt im Roman einen besonderen Akzent, sie wird als Widerstandsmöglichkeit postuliert. Der grausamen Züchtigung steht die Selbstbefriedigung, der sinnlosen Machtordeung die körperliche "Ausschweifung" der Zöglinge ge-

⁷ Rothschild, Alfred: Wer leistet Widerstand - alle Mann? Jugend, Sexualität, Nazis. Alfred Kolleritschs Roman "Allemann". - In: Stuttgarter Zeitung, 2.06.1989. Nachgedruckt in: Kurt Bartsch und Gerhard Melzer (Hgg.): Alfred Kolleritsch. Graz: Droschl 1991, S.160.

⁸ vgl. Tauber, Reinhold: Ordnung als Lustprinzip. - In: Oberösterreichische Nachrichten, 19.05.1989.

⁹ vgl. Wiesner, Herbert: Nichts läßt sich einfacher sagen als der Schrecken. "Allemann". Alfred Kolleritschs Roman aus dem nazistischen Österreich. - In: Süddeutsche Zeitung, 24.06.1989.

¹⁰ vgl. Melzer, Gerhard: Der versiegelte Sinn. Zum Roman "Allemann" von Alfred Kolleritsch. - In: Neue Zürcher Zeitung, 4.08.1989. Nachgedruckt in: Kurt Bartsch und Gerhard Melzer (Hgg.): Alfred Kolleritsch, a.a.O., S.162.

¹¹ Vogl, Walter: Die Übermacht der einen Wahrheit. Alfred Kolleritschs Roman "Allemann". - In: Die Presse, 19/20.08.1989.

genüber. Die überhitzte Sexualität wird hier zum Symbol der Integrität der Persönlichkeit stilisiert. Die ironische Ermutigung der Titelfigur, des Erziehers Allemann - "Na, wer nicht onaniert, ist kein deutscher Junge" - sollte auf das "Widerstandspotential des menschlichen Körpers"¹² verweisen. Es fragt sich nur, wieweit diese Pubertätssexualität, überhaupt das "ewig-menschliche" Triebleben diese "Sonderfunktion" erfüllen kann. Der schriftstellerische Einfall ist kühn, vielleicht sogar originell, seine "symbolische Zumutung" innerhalb der Geschichte ist aber auf keinen Fall bewiesen. Die Jungen verraten bei dem ersten Verhör ihren Erzieher der Gestapo, sie scheinen also von dem höheren Zweck der körperlichen Lust nichts verstanden zu haben, und selbst Allemanns geheimer "Widerstand" gerät durch den Verdacht der Päderastie in Zwielicht. Aber gerade dieser "humpelnde Intellektuelle" als "Antithese zum Ideal vom deutschen Menschen"¹³ deutet mit seiner erbarmungswürdigen Gestalt und seinen unheimlich-grotesken Erziehungsmethoden auf die Unmöglichkeit der Realität und führt weiter zu der Ironie der "metaphysischen Zweifel". Denn seine Sonderstellung ist zwar versteckt, aber von absoluter Art. Es wird von ihm nicht nur das Dasein sondern auch die Erkenntnismöglichkeit durch die Sprache verdächtigt und verweigert. Das ist die symbolische Erklärung dafür, daß er heimlich Bücher in Blindenschrift liest, und ihm - wie Gerhard Melzer feststellt - "Kolleritsch die Poetik seines Romans einzeichnet".¹⁴

Wenn wir uns aber mit dem ästhetischen Bekenntnis des Autors nicht begnügen, müssen wir weiter forschen, worauf eigentlich die grotesk-ironische Inkarnation zurückzuführen ist. Wir vermuten nämlich: Selbstbewahrung und Selbstentlarvung drücken sich in ihr gleichzeitig aus. Sie gibt eine bittere Rechenschaft über die Ohnmacht des Individuums gegenüber der allumfassenden Gewalt und Lüge, die versuchen, die Autonomie der Persönlichkeit zu vernichten und den Geist so erniedrigen, daß er sich nur heimlich auflehnen kann. Das tiefverletzte Bewußtsein sucht nach Zufluchtsorten, wo sich die Integrität des Ichs geborgen fühlt. Und Algebrand scheint sie - während seiner Fahrt in die verhängnisvolle Vergangenheit - in der Natur und in dem Elternhaus gefunden zu haben. Der Naturmythos wird einerseits mit der Überbetonung der rohen Körperlichkeit im Internatsleben, anderseits mit dem heimatlichen Landschaftsmilieu vergegenwärtigt. Wieweit und warum sich die Sexualität als "Abwehrmechanismus" als ungenügend erweist, wurde schon angedeutet. Bedeutender ist - jedenfalls in seinem

¹² Thomas Rotschild, a.a.O.

¹³ Walter Vogl, a.a.O.

¹⁴ Gerhard Melzer, a.a.O. S.163.

Symbolcharakter - das Fichtenmotiv, das das ganze Erzählgewebe durchzieht. Der rituale Besuch Algebrands bei dem Baum, dessen Loch ihm immer rätselhaft dünkt, zeigt die Beharrlichkeit des Protagonisten auf das geheimnisvolle Unbekannte. So wird das Loch in der Fichte - nach Gerhard Melzer - "zum Zeichen der Differenz", das sich dem totalitären Bedürfnis nach Ordnung, Identität und "Wahrheit" des Nationalsozialismus entziehe.¹⁵ Ob das imaginäre Asyl einen wahren Ersatz für das Gefühl des "Weltverlustes" bieten kann, ist allerdings zu bezweifeln. (Eine ähnliche Funktion hat das Eichenmotiv in "Orlando" von Virginia Woolf, das die einzige Kontinuität auf der Suche nach Identität und Selbstverwirklichung sichert.)

Eine reale Zuflucht in der feindlichen Welt bedeutet für Josef das engere Heim, doch nicht ohne Bedenken. Der "Sonderfrieden" der Familie ist ja im voraus beschränkt und keineswegs intakt. Er ist letzten Endes zum Teil eine Illusion, auf die aber sogar der "wahrheitssuchende" Erzähler hartnäckig besteht. Der Erinnerungsprozeß enthüllt und verschleiert das Erfahrene gleicherweise. Denn es scheint leichter zu sein, einzugestehen, daß die Kinder onanieren, als das wahrscheinlich einzige Tabu, die Frage des Mitläufertums der "heiligen Familien" zu verletzen. Wir wissen einiges über die Familienmitglieder und über die nähere Umgebung Algebrands, die Lücken sind aber auffällig. So erfahren wir z.B., daß die Eltern versucht haben, das Leben der Kriegsgefangenen zu erleichtern, einige sind aber noch im Dorf umgebracht worden. Das Resentiment der Großväter und der instinktive Abscheu des jungen Algebrands den Nazis gegenüber werden oft erwähnt, die Tatsache aber, daß der Vater zuerst der einzige Soldat im Ort war, bleibt ohne jede Erklärung. Was er über die Hitlerzeit dachte und ob er auch die törichten Zukunftserwartungen seiner Landsleute teilte, steckt im Dunkel. Kaum zufällig. Wenn wir nämlich die Vater-Sohn-Beziehung näher betrachten, ist es wahrscheinlich einsehbar, warum gerade die Vaterfigur tabuisiert ist. "Sie waren einander zu nahe, jeder fürchtete, am anderen ein warnendes Zeichen zu entdecken. Josef sah sich als Vater, der Vater sich als Sohn."¹⁶ Dieses zum Mythos stilisierte Identitätserlebnis führt so weit, daß der Sohn sogar das grausame Prügeln des Vaters als Identifikationsfreude erlebt: "Mit jedem Schlag steigerte sich die Zuneigung zum Vater, er spürte das Leiden des Vaters".¹⁷ (Es ist eine andere Sache, daß das sonderbare Verhalten Josefs den Vater mehr beunruhigt als

¹⁵ ebd., S.162.

¹⁶ Alfred Kolleritsch: Allemann, S.27.

¹⁷ ebd., S.20.

erfreut.) Das Vaterimago hat so tiefe Wurzeln, daß es jede Distanz bei dem Sohn verhin-
dert.

Wenn wir ferner annehmen, es gibt keine folgerichtige Entfernung zwischen den beiden - früher erwähnten - Erzählperspektiven, weil sie im wesentlichen der Verdop-
pelung der Erzählerrolle entspringen, ist vielleicht auch einzusehen, daß es einen ziem-
lich großen Spielraum bei der Geschichtsdarstellung ermöglicht. Alles nämlich, was bei
dem "eentlichen" Erzähler - wegen der proklamierten Intention -als inkonsequent
erschiene, wird in der Kinderperspektive legitim. Der Mangel an epischer Distanz hat
auch ästhetische Folgen. Die Struktur zerfällt in Episoden. Das Übergewicht der lyrisch-
essayistischen Passagen, der philosophischen Reflexionen läßt sogar die Hauptgestalten
in einer episodenhaften Zusammenhanglosigkeit verblassen. So ist es z.B. mit einer der
Schlüsselfiguren, mit der polnischen Köchin, Maria Szmaragovska, die offensichtlich die
reine Verkörperung der humanistischen Gedanken ist. Diese schlichte "Erzieherin"
Algebrands liest philosophische Werke, spricht tiefsinnige, enigmatische Weisheiten aus
- das ist alles, was wir zu ihrer Charakteristik sagen können. Wie in einem Oratorium.
Die Inkohärenz des Werkes wird vielleicht noch deutlicher, wenn auch ein
entgegengesetztes Beispiel, die realistisch-naturalistische Episode mit den Ratten
angeführt wird. Aus der Wohnung einer gestorbenen Frau brechen Ratten aus, und
überschwemmen den Hauptplatz. "'Jetzt sind sie da, jetzt sind sie da', habe ein alter
Mann gerufen, und da sofort verstanden worden sei, was der Mann meinte, habe man ihn
in eine Seitengasse gezerzt und dort halb totgeprügelt."¹⁸ Ohne zu wissen, wie weit zu
diesem Einfall die Reminiszenz des berühmten Romans von Camus, *Die Pest*,
beigetragen hat, zeigt die Parallele den klaren Unterschied im Motivgebrauch. Das
vielschichtige Symbolmotiv Camus' schrumpft bei Kolleritsch zu einer durchsichtigen
Allegorie. Es wäre schulmeisterhaft-naiv, uns zu denken oder vortäuschen zu wollen,
man könnte mit einem so komplexen Werk wie diesem Roman so leicht fertigwerden.
Die Bedenken, die soeben ausgesprochen wurden, sollten wieder geprüft und neu
überdacht werden. Um unserer Aufgabe, vielmehr aber dem Werk selbst, gerecht werden
zu können.

¹⁸ ebd., S.96.

"Lauter Einzelfälle". Christoph Ransmayrs Romane

Anita Nikics
(Szeged)

Herbst 1988. Frankfurter Buchmesse. Ein Roman, *Die letzte Welt*¹ von Christoph Ransmayr, macht Schlagzeilen. Unmittelbar vor und nach dem Erscheinen dieses Buches beschäftigt sich die Presse intensiv mit dem neuen Werk Ransmayrs, verfaßt Lobeshymnen auf das Buch und bezeichnet den Schriftsteller als "sprachgewaltig"². Der Roman erlebt in kurzer Zeit mehrere Auflagen und erscheint in vielen Übersetzungen.³ Die Rezeptionsgeschichte verfolgend, findet man auch Jahre später ganz selten kritische Auseinandersetzungen. Es stellen sich wenige Rezensenten die Frage, was das Buch, was Ransmayr mit diesem Werk seinem Publikum bieten will.⁴ Ist *Die letzte Welt* nur als Perle der Sprachkunst gedacht oder verstecken sich hinter diesem Sprachwerk wichtige Botschaften bzw. ein tieferer Kern?

Daraus ergibt sich automatisch eine weitere Frage, und zwar, ob dieser Erfolg begründet ist oder nicht? Hat das Buch allein als Werk solche Aufmerksamkeit erreicht, oder spielen da auch andere Faktoren mit? Falls die Antwort auf die zweite Hälfte der Frage ja lautet (meiner Meinung nach lautet sie so), und man des weiteren die Rolle, die Hans Magnus Enzensberger bei dem überraschenden Erfolg dieses Buches und im Schaffungsweg Ransmayrs gespielt hat, untersucht⁵, entsteht der Anspruch, das Werk

¹ Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. - Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. Im Folgenden LW mit Seitenangabe. Die erste Ausgabe des Buches ist im Jahre 1988 bei Franz Greno: Nördlingen, in der Reihe "Die Andere Bibliothek" von Hans Magnus Enzensberger herausgegeben worden.

² Der literarische Bucherfolg dieses Herbstes. - In: *SZ*. 22/23.10.1988.

³ Das Buch erlebte in kurzer Zeit, bis zum Frühjahr 1989, acht Auflagen und erschien in mehr als 150000 Exemplaren. 1990 las Ransmayr in den USA, wo sein Buch bereits in der Übersetzung von John E. Woods bei Grove Press erschienen ist, und in Japan, wo die Übersetzung für den Herbst 1990 angekündigt worden ist.

⁴ Schütte, Wolfram: Gusseisern. Ransmayrs zweiter Roman. - In: *FR* 8.10.1988. Kaindlstorfer, Günter: Die düstere Welt des Christoph Ransmayr. Ein literarischer Erfolg und seine Hintergründe. - In: *AZ Thema* 30.9.1988.

⁵ Kaindlstorfer, Günter: Die düstere Welt des Christoph Ransmayr. Ein literarischer Erfolg und seine Hintergründe. - In: *AZ Thema* 30.9.1989 "Für eine Literatur, die dem Zeitgeist dient, anstatt ihm eins auf die Schnauze zu geben, interessiere ich mich nicht", postuliert auch Hans Magnus Enzensberger. Für Ransmayr hat er sich interessiert, den jungen Autor bei der Arbeit an seinem Roman kritisch begleitet. Enzensberger, der Mann mit dem richtigen G'spür, hat denn auch kräftig mitgeholfen, dem Buch gleich nach dem Erscheinen das nötige Medienecho zu verschaffen. Ist denkbar, daß ohne diese Schützenhilfe Ransmayrs Roman in der allgemeinen Bücherflut dieses Herbstes untergegangen wäre? Es ist leider denkbar, und so gesehen, ist Enzensbergers PR-Talent diesmal ein Glücksfall." Diese Meinung vertreten

selbst unter die Lupe zu nehmen. Auf Grund des Ergebnisses kann den Rezensenten zugestimmt werden, ja es ist wirklich "sprachgewaltig", oder es ergibt sich die Möglichkeit, die Beurteilungen zur Diskussion zu stellen.

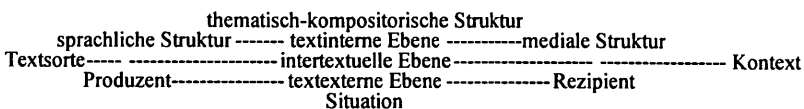
"Die Sachen, die ich bis jetzt gemacht habe, waren lauter Einzelfälle. Ich habe das Gefühl, es kann nichts davon in Serie gehen", - sagt Christoph Ransmayr 1992 in einem Gespräch am Rand der Rauriser Literaturtage.⁶

Den Riesenerfolg des Romans *Die letzte Welt* vor Augen, tendiert man zur Annahme dieser Erklärung. Aber gerade dadurch, daß der Erfolg selber hinterfragt worden ist, soll diese Aussage des Schriftstellers in Frage gestellt werden. Der Begriff "Einzelfall" ist für mich nicht nur mit Einfall im Sinne von Idee oder mit der Fabel einer Geschichte identisch, sondern er beinhaltet daneben die Botschaft eines Werkes und dessen sprachliche, thematisch-kompositorische und mediale Bearbeitung. Das sind die textinternen Kriterien, auf Grund deren ich den Roman analysieren möchte und die gestellte Frage, ob es sich um einen Einzelfall handelt oder nicht zu beantworten versuche.⁷ Diese Merkmale dienen aber gleichzeitig als Grundelemente des Vergleichs mit dem Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*.⁸ (Die Analyse dieses Werkes und der Vergleich, anders formuliert die Behandlung der intertextuellen Ebene, bilden den nächsten Teil meiner Arbeit). Diese Ebene, d.h. die Untersuchung der Romane im Kontext des Gesamtwerkes, in diesem konkreten Fall der Vergleich des ersten Romans mit dem zweiten, soll die Grundlage bei der Beantwortung der Fragestellung bilden!

sowohl weitere Rezensenten als auch Literaturwissenschaftler. Es wird über direkte (Zusammenarbeit bereits bei 'Transatlantik', die Idee die Metamorphosen in zeitgenössischer Form zu bringen" stammt von Enzensberger mit dem Angebot, diese in Der Anderen Bibliothek herauszugeben, konkrete Ratschläge, Betreuung usw.) und indirekte Einflüsse (das Lesen von Enzensberger Büchern z.B. Der Untergang der Titanic) aufmerksam gemacht.

⁶ Ich lese, wie ein Walfisch Wasser Schluckt. In seinem Element, angereichert mit schwebendem Plankton, hinter dem sich entfernt die Titanic abzeichnet, wie Hans Magnus Enzensberger sie untergehen ließ, und - merkwürdigerweise - das verschwommene Gestade des Gmundner Sees: Christoph Ransmayrs gesammelte Antworten eines Gesprächs am Rand der Rauriser Literaturtage, montiert von STANDARD-Redakteur Michael Cerha. - In: Der Standard 13.4.1992.

⁷ Die Analyse des Werkes habe ich auf Grund des Modells von Karlheinz Auckenthaler 'Achteck-Interpretation' durchgeführt:



⁸ Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. - Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1989.

Nach Erscheinungstermin (1984) nimmt der Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* den ersten Platz im Schaffen Ransmayrs ein, und erst vier Jahre später (1988) folgt *Die letzte Welt*. Das Echo aber war bei *Der letzten Welt* wesentlich bedeutender als beim ersten Roman, es war sogar auffallend groß vor der Veröffentlichung. Dieser große Widerhall war auch insofern interessant, als man erst nach dem Erscheinen des zweiten Buches *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* zu beachten begonnen hat.

Mein Untersuchungsziel ist, wie bereits formuliert, herauszubekommen, ob der Roman, wie es der Autor selbst behauptet, wirklich ein Einzelfall sei? Ist es einer, dann warten wir gespannt auf das neue Buch, das der nächste Einzelfall sein und infolgedessen etwas Neues, Einmaliges bringen wird. Ist es keiner, wie ist dann Ransmayrs Aussage zu widerlegen? (Mit diesem Punkt ist bereits die dritte im Modell genannte Ebene, die textexterne, angesprochen. Als Rezipient äußere ich meine Bedenken den Erfolg betreffend, und gleichzeitig reagiere ich auf die Feststellungen der anderen Rezipienten.)

Meine Annäherung gestalte ich folgenderweise: Am Beginn untersuche ich die Romane auf der Basis der textinternen Ebene, und zwar als erstes die sprachliche, dann die mediale und zuletzt die thematisch-kompositorische Struktur. Nach der Analyse komme ich zur Ausführung des Vergleichs und beende meinen Gedankengang mit der Darlegung der Ergebnisse. Zum Ausgangspunkt habe ich die Sprache gewählt, weil das der einzige Punkt ist, in dem die Rezipienten und Kritiker gleicher Meinung sind. Von den lobenden Rezensionen, die das Werk für eine sprachlich phantastische, geradezu unübertreffliche Leistung halten, unterscheidet sich die Meinung der Kritiker nur im Grad der Beurteilung der "Sprachgewaltigkeit". Diese Einhelligkeit ist provozierend.

Das Buch *Die letzte Welt* erzählt Ovids Verbannungsgeschichte und stellt eine Paraphrase der Metamorphosen dar. Ein Freund von Ovid namens Cotta macht sich auf den Weg, um den Dichter und sein Buch zu finden. Der Hauptfaden ist die 'Entdeckungsreise' des Freundes. Ovid findet er nicht, aber das Buch kann er aus Erzählungen von den Gestalten der Stadtbewohner, ihrer Lebensgeschichte, ihrer Besucher wie ein Puzzlespiel rekonstruieren. Diese 'Entdeckungsreise' wird mit einer genau durchdachten Struktur der sprachlichen Elemente und mit präzise konstruiertem Aufbau der anderen zwei Strukturen, der medialen und thematisch-kompositorischen dargestellt.

Die "Sprachgewaltigkeit" Ransmayrs (die ich einfach in qualitative sprachliche Leistung übersetzen würde) zeigt sich nicht in der Verwendung verschiedener Stilelemente wie Metapher, Symbol, Synekdoche, usw., sondern eben in der Kunst der Strukturierung. Die Auswahl der Wortfelder wird von der Geschichte und von den Nebengeschichten bzw. Nebensträngen bestimmt. Diese Wortfelder vermitteln erstens als Wortfeld an und für sich Bedeutungen, zweitens sind ihre Bestandteile als ständige, d.h. wiederkehrende Strukturelemente im ganzen Verlauf des Romans wichtig, und drittens ist auch der Zusammenhang zwischen den einzelnen Feldern Bedeutungsträger. [Es folgt eine Aufzählung der Wortfelder mit ihren Unterbegriffen: Natur - Tier, Pflanze, Stein, Wetter, Feuer, Wasser, Landschaft; Mensch - Gefühle (Einsamkeit, Verlassenheit, Sinnlichkeit, Abgeschiedenheit usw.), Kontakte (Mensch-Mensch, Mensch-Tier, Machthabende-Untertanen, Cotta-Stadt = Naso-Stadt, Brief), Aberglaube; Technik - Mikrophone, Bus, Film, Konservenbüchsen, Telephon usw.; Kunst - Literatur, Musik, 'Malerei', Film]. Unter Wortfeld an und für sich verstehe ich die Bedeutung der Wörter, die sie zu einer Wortfamilie machen. Diese erste Bedeutung demonstrierte ich am Beispiel der Natur. Einerseits dient sie als Beschreibungsmittel der Stadt, deren Umgebung, des Wetters oder der Vegetationsänderung, andererseits sind Steine und Tiere Ergebnisse der Verwandlungen. Beide Erscheinungsformen durchweben den Roman. Man findet kein Kapitel, wo die zu den einzelnen Wortfeldern gehörenden Zeichen (Moos, Stein, Orkan, usw.) fehlen würden, ihre Wiederholung, wie auch die Wiederholung von Textteilen, Geschehnissen oder Handlungen, ist systematisch eingebaut. Entweder sind diese Begriffe einzelne Bindungselemente, um die Kontinuität aufrechtzuerhalten, deren Platz deswegen genau überlegt ist, oder sie sind Bestandteile einer Beschreibung: "Trachila: Diese eingebrochenen Mauern aus Kalkstein, Erkerfenster, aus denen Föhren und Krüppelkiefern ihre Äste streckten, diese geborstenen, in rußgeschwärzten Küchen, in Schlafkammern und Stuben gesunkenen Dächer aus Schilf und Schiefer, und die im Leeren stehengebliebenen Torbögen, durch die hindurch nur noch die Zeit verflog - das mußten einmal fünf, sechs Häuser gewesen sein, Ställe, Scheunen..." (LW, S.14). (Die Beschreibung ist ein gern verwendetes Mittel des Schriftstellers, egal ob es um die Vergegenwärtigung von Landschaften, Tieren, Wettererscheinungen oder Menschen geht.) Die Verknüpfung, die Gebundenheit, die Abhängigkeit der Gruppen voneinander ist selbstverständlich, schon von der Geschichte der Menschheit her, abgesehen davon, ob es sich z.B. um Mensch-Natur, Mensch-Technik oder Natur-Technik handelt. Im Buch wird die Mensch-Natur Beziehung um einen neuen Aspekt bereichert, die Menschen

verwandeln sich nämlich in verschiedene Naturerscheinungen. Die aufgezählten Wortfelder existieren parallel zueinander. Die Wörter, aus denen sie bestehen, die Zeichen und ihre Bedeutungen sichern die Kontinuität zwischen den Kapiteln.

Die Möglichkeit, auch die weiteren Wortfelder mit Beispielen zu illustrieren, ist natürlich gegeben. Da es aber für die Untersuchung der Arbeitsmethode und des Sprachgebrauchs nichts Neues bringt, verzichte ich darauf. Ein kurzer Hinweis noch auf die Satzstruktur: Kurze und lange, aber genau (oft zu genau) konstruierte Sätze wechseln ab, die von der zu erreichenden Spannung abhängen.

Die Sprache selber hat bei Ransmayr nicht nur die Funktion eines Materials, das man bearbeitet bzw. womit man arbeitet, sondern sie wird selber zum Gegenstand. Deutlich zeigt sich das in der Figur von Arachne, der taubstummen Weberin; in den Klagen von Cotta über die Sprachlosigkeit der Stadtbewohner wie Lycaon oder Fama; im Handzeichen von Augustus, was dann von allen eigenwillig gedeutet wird, oder in der Gestalt des Pythagoras: "Nasos Knecht war keiner. Anrede mehr zugänglich" (LW, S.17). Weitere Beispiele: "Und doch: Echo sprach mit dem Fremden. Sie sprach sonst nie." (LW, S.123), "...und sinke nun in die Sprachlosigkeit zurück..." (LW, S.164).

Selbstverständlich stellt man sich in diesem Zusammenhang die Frage, warum Ransmayr so viel Wert auf die 'sprachliche Mitteilung' bzw. auf die Kommunikation legt. Die Frage möchte ich jetzt offen lassen und erst in einer späteren Phase meiner Ausführungen darauf eine Antwort geben.

Als nächstes komme ich auf die mediale Struktur zu sprechen. Neben der systematischen Verwendung der obengenannten Motive sind weitere wichtige Bauelemente darzustellen, um die Konstruiertheit und Kontinuität des Romans aufzuzeigen. Die einzelnen Kapitel haben keine Überschrift erhalten, wurden nicht betitelt, sie sind nur numeriert. Diese Tatsache löst in mir normalerweise das Gefühl der Neutralität seitens des Schriftstellers aus, was aber in diesem Fall nicht bestätigt wird. Der Autor verzichtet zwar auf die buchstäbliche Sprache, dafür aber gibt er seine Absichten durch Zeichnungen bekannt. Sie beziehen sich selbstverständlich auf das jeweilige Kapitel, aber sie enthalten oft einen Hinweis auf das nächste. Im Kapitel IV. z.B. stellt die Zeichnung einen moosbedeckten Stein und Feuer dar. Der Stein symbolisiert Cottas Weg nach Trachila, bezieht sich auf Kapitel IV., das Feuer aber deutet auf die nächste Einheit hin, in der Echo erzählt, daß Naso seine Geschichten aus dem Feuer oder der Asche

gelesen hat. Wichtig ist, daß diese Numerierung mit römischen Zahlen ausgeführt worden ist, wodurch einerseits die Beziehung zur dargestellten Zeitepoche realisiert wird, andererseits diese Ziffern eine breitere Skala der graphischen Darstellung ermöglichen.

Zwei weitere Auffälligkeiten finde ich noch beachtenswert. Von denen gehört die erste zu der medialen Struktur die zweite zum medialen Kontext. Erstens, die Verwendung mehrerer literarischer Untergattungen, die, um sie hervorzuheben, kursiv oder in Blockschrift gedruckt sind und deren Erscheinungsform ganz unterschiedlich ist, z.B. die Form eines Wortes: "Feuer" (LW, S. 49), eines Satzes: "Keinem bleibt seine Gestalt" (LW, S. 11, S.111), eines Gedichts: "Ich habe ein Werk vollendet/ Das dem Feuer standhalten wird/ und dem Eisen/ Selbst dem Zorn Gottes und/ Der allesvernichtenden Zeit..." (LW, S. 50)

Zweitens die Reihe, innerhalb derer das Buch zum ersten Mal veröffentlicht worden ist, nämlich Die Andere Bibliothek. Die Leser erwarteten die Ausgabe mit bestimmten Vorurteile, deren Ursprung im Wesen der Reihe liegt. Diese Erwartungen sind aber dadurch gefärbt, daß der Herausgeber kein anderer als Enzensberger, der Mentor des Dichters ist.

Der Untersuchung der sprachlichen und medialen Struktur folgte die der thematisch-kompositorischen. Aus der Betrachtung der thematischen Struktur hat sich eine Liste möglicher Botschaften ergeben, die ich für die weitere Interpretation dieser Struktur ebenso wie für die Beantwortung der gestellten Frage sehr bedeutend finde.

Bevor ich darüber spreche, teilweise nur als Aufzählung, möchte ich zuerst meine auf die Komposition bezogenen Beobachtungen erläutern.

Der Roman besteht aus zwei Hauptfabeln, aus der Geschichte Ovids und aus Cottas Suche nach ihm. Die Hauptgestalt ist Cotta, den Ransmayr auf die Reise, auf die Suche geschickt hat. Seine Entdeckungen bzw. Begegnungen und dadurch die Geschichten der Metamorphosen und weiterer Texte von Naso werden in diesen Rahmen eingebaut. Diese Texte (Reden, Komödien, usw.) können als einer der Träger des kompositorischen Mittels, nämlich der der größeren gedanklichen Einheiten (äußere Struktur), bezeichnet werden. Diese sind mit den Botschaften des Romans identisch, aber ihr Durchweben des Werkes ist als Aufbaumittel zu betrachten. Die Abbildung der Botschaften verwirklicht sich in der sogenannten inneren Struktur, d.h. in den Äußerungen, Taten und Gedanken

der Personen. Diese Gestalten sind gegenwartsbezogen und mythologisch gleichzeitig, sie stehen sowohl in der Gegenwart des Romans und Ransmayrs als auch in der Mythologie. Sie sind Bürger (Seiler, Schnapsbrenner, Erzkocher, usw.), Künstler und Politiker dieser Zeit, gleichzeitig aber haben sie ihr Identifizierungszeichen aus der Mythologie behalten. Als Beispiel soll hier die Gestalt der Fama, der Göttin des Gerüchtes, stehen. Im Roman ist sie die ständige Beobachterin, die Allwissende, die nach der Versteinerung ihres Sohnes noch dazu geschwätzig wird. Die Reihe der Beispiele ist fortsetzbar, weil jede Gestalt durch irgendein Zeichen zu identifizieren ist (Phineus, der Schnapsverkäufer und Schlangenbeschwörer; Theseus, der Vergewaltiger, usw.).

Das Buch ist in 15 Kapitel aufgeteilt, wie auch Ovids Metamorphosen aus 15 Büchern bestehen. Die letzten erwähnten Punkte könnte man auch vom Kontext her als Interpretationsebene betrachten, in welchem Fall die Komposition eine Anregung schafft gegebenenfalls die intertextuelle Ebene heranzuziehen.

Nach diesen Auslegungen finde ich meine Einschätzung bestätigt, daß dieses Werk sprachlich und kompositorisch eine qualitative Leistung ist. Es ist genau durchdacht und aufgebaut, vielleicht sogar zu genau, mit der Genauigkeit eines Mathematikers. Es mag sein, daß eben diese Konstruiertheit es ausmacht, daß die Leser am Roman "hängenbleiben", ich finde aber die Bezeichnung "sprachgewaltig" trotzdem übertrieben.

Im Zusammenhang mit der thematischen Struktur gebe ich einen Überblick über die Botschaften des Buches. "Keinem bleibt seine Gestalt" und "Jeder Ort hat sein Schicksal" (LW, S.141) - das sind diejenigen Thesen, um die Ransmayr sein Werk aufbaut.

Das Buch ist als Roman über die Literatur geplant worden, "das Verschwinden und die Rekonstruktion von Literatur, von Poesie"⁹. Diese Intention ist trotz Akzentverschiebung beibehalten worden, und ist ebenso den Verwandlungen ausgesetzt wie alles andere im Roman: "wie auch nach der Zerstörung der Literatur unweigerlich neue Literatur entsteht"¹⁰.

Der dritte zu erwähnende Punkt ist der Gedankenkreis Macht-Kunst, Macht-Wissenschaft, wozu in diesem Falle die Manipulation der Literatur, die Funktion des

⁹ Finkbeiner, Hans Dieter: Heavy Metal Fantasy. Warum ist Christoph Ransmayrs Roman "Die letzte Welt" der Darling aller Kritiker? Ein solcher Erfolg ruft Entlarver auf den Plan: Ransmayr wird als Comic-Autor enttarnt. - In: Profil Nr.5 6.2.1989.

¹⁰ Ein Flaschenpost aus der Antike. Spiegel-Autor Harald Wieser über den Dichter Ovid - und Christoph Ransmayrs Roman "Die letzte Welt". - In: Spiegel Nr.37 12.9.1988.

Staatskünstlers, die Rolle der Opposition, die Schleichwege der Diktatur, die Manipulierung des Ruhms und die Frage der Ehre (einerseits die Ehre Nasos, andererseits Cottas Streben nach Ehre, was er vom Entdecken des Buches erhofft) zugezählt werden können.

Jaroslav Kovar¹¹ hat den Roman auf Grund des dargestellten Verhältnisses zwischen Kunst und Macht als ein politisches Buch bezeichnet. Meines Erachtens ist dieser Aussage einiges hinzuzufügen, wie die Beschreibung der Beziehung zwischen Machthabenden und Untertanen, die 'Aufgeklärtheit' der Machthabenden, die Darstellung der Diktatur und des Exils oder der Ausdruck der Machtansprüche durch Namensgebung.

Man kann teilweise schon die genannten Themenbereiche, wie das Flüchtlingselend gegenwartsbezogen nennen, ebenso wie die direkten oder indirekten Hinweise auf die sterbende Umwelt und die fehlende Kommunikation der Menschen. Wir sind jetzt bei dem Punkt, wo ich kurz den Faden 'sprachliche Mitteilung' wieder aufnehme. Ich bin nämlich der Meinung, daß Ransmayr die verschiedenen dargestellten Schichten der Sprache bzw. Sprachlosigkeit bewußt als Charakterisierungsmittel für die Präsentation der menschlichen Kontakte bzw. Kontaktlosigkeit eingesetzt hat.

Ist *Die letzte Welt* ein österreichisches Buch? Die Antwort lautet ja. "Keinem bleibt seine Gestalt" - die zentrale Problematik des Romans richtet sich meines Erachtens nach dieser Aussage.

Die letzte Welt - so der Titel des Romans, symbolisiert einerseits die Geschichte der Welt (die Wandelbarkeit des einzelnen Seins und die der Weltgeschehnisse), andererseits steht sie für unsere Welt. Die Geschichte der Welt, auch unserer, ist nichts anderes als die Geschichte der Vergänglichkeit.

Die Ereignisse werden am Beispiel der 'Alten Welt' also an dem der Mythologie dargestellt. Mythos und Mythologie besitzen bei Ransmayr aus verschiedenen Gründen eine wichtige Rolle. Die Vergegenwärtigung des Mythos bietet den schriftstellerischen Möglichkeiten sowohl sprachlich als auch thematisch mehr Raum. Ein gutes Beispiel dafür ist die Verbundenheit des antiken und modernen Mythos (Film).

¹¹ Kovár, Jaroslav: Acht Thesen zu Christoph Ransmayrs Roman "Die letzte Welt". - In: LUK NR.245/246 1990, S.193-200.

"Im unhistorischen Raum des Mythos hat vieles Platz... auch die scheinbar zeitgeistigen Anachronismen"¹², wie die technischen Erfindungen (Telephon, Bus, Mikrofon, usw.) und auch das gegenwärtige Verhalten, die Lebensweise der aufgeführten Personen.

Die Geschichte der Vergänglichkeit betreffend sind noch zwei weitere Ergänzungen zu machen. Erstens möchte ich die Aufmerksamkeit auf die in der Mitte des Romans zu findende Untergangsgeschichte lenken. Deucalion und Pyrrha waren "...die Letzten, einzige Trauergäste am Grab der Menschheit" (LW, S.166), "eines an seiner wölfischen Gier, seiner Blödheit und Herrschsucht zugrundegegangenen Geschlechts" (LW, S.169), und auch Zeugen bei der Entstehung einer neuen Menschheit, "die eigentliche und wahre Menschheit genannt, eine Brut von mineralischer Härte, das Herz aus Basalt, die Augen aus Serpentin, ohne Gefühle, ohne eine Sprache der Liebe, aber auch ohne jede Regung des Hasses, des Mitgefühls oder der Trauer" (LW, S.169).

Durch Verwandlung (worauf sich meine zweite Ergänzung bezieht) ist unsere Vergänglichkeit bestimmt. "Sie ist Ausweg einer Gegenwart, für die selbst der Tod kein Ausweg wäre"¹³, oder "Die Verwandlung [...] trägt das Schicksal in sich. Und das für alle unvermeidliche Schicksal ist die Vergänglichkeit"¹⁴. Die Verwandlungen spielen sich nicht nur auf der Schicht der Mythologie ab (Procne und Philomela verwandeln sich in Nachtigall und Schwalbe), sondern auf zwei weiteren Ebenen. Erstens auf der des Fastnachtumzugs, was den Leuten eine Möglichkeit bietet, ihre Geheimwünsche zu verwirklichen, zweitens auf der Schicht des Alltags, d.h. man ändert sich im Laufe des Tages mit den Aufgaben und Begegnungen, z.B. wie sich die Männer in Echos Armen in Herren, Tiere oder Säuglinge verwandeln.

Diese Problematik demonstriert Ransmayr mit Cottas Schrecken, "mit dem er am Sturz des Dichters nicht bloß die Tragödie eines gefeierten Mannes wahrgenommen hatte, sondern deutlicher noch die Zeichen einer alles vernichtenden, alles verwandelnden Vergänglichkeit" (LW, S.145).

"'Keinem bleibt seine Gestalt'- ein 'österreichischer Satz', der einen Ton angibt, den auch Peter Turrini in Furlani, dem Roman von Gerald Szyszkowitz, feststellte: '[...] ein

¹² s. Anm. 10.

¹³ ebd..

¹⁴ Nikics, Anita: Die Ebenen des Erzählens und deren Bedeutung im Roman "Die letzte Welt" von Christoph Ransmayr. - Seminararbeit (getipptes Manuskript) 1990.

ganz und gar österreichisches Verhalten: Niemand ist, was er ist, oder zumindest alles gleichzeitig" - sagt Klaus Zeyringer¹⁵. Dieser Punkt bezeichnet nur einen Grund von vielen, aus denen man diesen Roman als österreichisch bezeichnen kann. Laut Zeyringer sind folgende Merkmale für die österreichische Literatur der 80er Jahre charakteristisch: Darstellung der Macht-Kunst, Macht-Wissenschaft Beziehung (Kultur als Repräsentanz?, Beziehung Staat und Schriftsteller); das Motiv der Reise; Isolation des Individuums in der Gesellschaft; Hoffnung und Ausweglosigkeit des Landlebens und überhaupt eine "massive Reaktion auf politische Zustände und Ereignisse".¹⁶ Prägend ist außerdem die Arbeit mit mythologischen Stoffen. Einerseits werden alte Mythen neu aufgelegt, andererseits wird der sogenannte Entdecker-Mythos neu bearbeitet. Die Aussage ist also bestätigt, es ist ein österreichisches Buch.

Diese Einordnung, also der Platz unter anderen österreichischen Werken verstärkt mich in meinem Zweifel und ermuntert mich der Frage "Einzelfall oder nicht?" weiterhin nachzugehen. So komme ich zum ersten Ransmayr Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Worin liegt also das Anderssein der Bücher, was macht sie zum Einzelfall?

Von der textinternen Ebene ausgehend, kann man sowohl Unterschiede als auch Ähnlichkeiten der sprachlichen, medialen und thematisch-kompositorischen Struktur feststellen. Die Fabel dieses Romans stammt aus einer ganz anderen Zeit und einem anderem Kreis. Sie erzählt über die k.u.k. österreichisch-ungarische Nordpolexpedition im Jahre 1872, über die Entdeckungswut und Niederlage (in dem Punkt, und einzig und allein in dem ist es ein Einzelfall, aber das auch nur in Ransmayrs Schaffen, es gibt nämlich mehrere literarische Werke zu diesem Thema, um nur einige zu nennen: Hans Magnus Enzensberger: *Der Untergang der Titanic*, Stefan Zweig: *Sternstunden der Menschheit*, Konrad Bayer: *Der Kopf des Vitus Bering*, Alfred Kubin: *Die andere Seite*).

Aufgrund des Stoffes kann sich der Schriftsteller anderer Sprachmittel bedienen. Trotzdem finden wir eine Reihe von Ähnlichkeiten in den Bereichen der sprachlichen, kompositorischen und medialen Struktur. Die mehrfachen Erscheinungen der Sprache (Dialekt, Tagebuchnotizen, Sprachlosigkeit), die Anwendung bestimmter Wortfelder

¹⁵ "Kein schöner Land" und "Keinem bleibt seine Gestalt". Tendenzen österreichischer Literatur der achtziger Jahre. Vortrag, gehalten von Klaus Zeyringer beim Symposium "Österreichische Literatur nach 1945" am 21.9.1992 in Szeged, Ungarn.

¹⁶ ebd..

(Natur, Mensch, Technik, wenn auch nicht so systematisch aufgearbeitet) und die vom zweiten Buch wohlbekannten Beschreibungen sind auch hier charakteristisch.

Dieser Roman wie auch Ransmayrs Essays beinhalten viele dokumentarische Elemente (Anwesenheitsliste, Fachhinweise für Touristen, Bordbuch usw.) und sind sichtbar getrennt. Er bringt sie als Information, Anhang oder Ergänzung; er fügt sie nicht direkt in den von ihm selber verfaßten Text ein. Es gibt keine Ineinandermischung der Stilebenen und medialen Mittel. Die Zeichnungen, die Bilder, die Dokumente der verschiedenen Archive, die Übereinstimmungen mit historischen Geschehnissen und geographischen Daten, die Biographien sind strukturell selbstständige Elemente des Werkes. Dieses Verfahren ändert sich. In *Der letzten Welt* ist nur die Schriftart der Ovidschen Texte kursiv gedruckt, sonst werden auch die verschiedenen historischen Geschehnisse aus einer Sicht, aus der des Erzählers (Er-Erzähler) aufgezeichnet.

Beide Romane bestehen aus mehreren Geschichten. Die Fabeln im Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, außer der Vorwegnahme, daß die Expedition zurückkehrt und Mazzini verschwindet, werden linear gestaltet und auf bestimmte Weise voneinander getrennt (Textsorten, Kapiteileinteilung, Schriftart). Die Geschichten des Buches *Die letzte Welt* sind eng miteinander verbunden und ineinander verschmolzen.

Wie er das mit Cotta tut, hat Ransmayr auch Mazzini, die einzige fiktive Gestalt des Romans, auf die Suche geschickt.

Die Kapitelbetitelung geschieht hier mittels Überschriften, die durch eine Doppelbedeutung dieselbe Rolle, die der Vermittlung übernehmen (Atmosphäre, Stimmung, Gefühlsausdruck, Vorwegnahme) wie die Zeichnungen in *Der letzten Welt*.

Die interessante Tatsache, daß bestimmte Personen, zum Beispiel die Gestalt der Weberin, auch im zweiten Roman auftreten, ist ebenso von der intertextuellen Ebene her zu deuten wie die schon erwähnte Übereinstimmung historischer Geschehnisse, geographischer Daten und Biographien. Die eine Rolle des Vergleichs mit weiteren Entdecker-Geschichten ist auch von dieser Ebene aus zu erklären, die andere ist vom kompositorischen Charakter.

Auch die Betrachtung der thematischen Struktur weist gewisse und gleichzeitig wichtige Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten auf. Von den - oben als Nebenstränge bezeichneten - Inhalten und Botschaften treffen wir hier auf die folgenden: Beziehung

zwischen Macht und Wissenschaft; Machtansprüche über die Natur, die sich in der hastigen Namensgebung zeigen (Insel Klagenfurt, Kronprinz Rudolf Land, Cap Buda Pest, Cap Grillparzer); Jagd nach Ruhm und Ehre; Beziehung der Machthabenden und Untertanen, ebenso wie menschliche Kontakte (Parallel Cotta-Stadt, Naso-Stadt, Mazzini-Stadt) und Darstellung der menschlichen Gefühle (die gleichen negativ wirkenden Eigenschaften: Einsamkeit, Verlassenheit, Abgeschiedenheit, usw.).

Die wichtigsten Botschaften sind aber die Wirklichkeitsauffassung des Romans, der Ausdruck der Vergänglichkeit und die Rolle der Mythologie.

Über die Wirklichkeitsauffassung äußert sich Ransmayr wie folgt: Es sei seine "Intention zu zeigen, daß die Wirklichkeit uneinholbar ist. Das Buch wäre ja sonst auf die Fiktion eines historischen Romans hinausgelaufen."¹⁷ "Die äußerste Identität herstellen, das wollte ich schon, aber eine, von der immer klar ist, daß sie heute hergestellt wird."¹⁸

Unmittelbar zeigt sich das in der Gestalt Mazzinis, der die Erfindung der Wirklichkeit zu schaffen versucht, und scheitert (*Die letzte Welt* = "Chronik des Scheiterns"¹⁹), und dazu ist er selbst eine Figur der Phantasie und wird im Beziehungsnetz von Illusion und Wirklichkeit dargestellt (die durch die Träume der Matrosen und durch die Realität aufgezeigt werden).

Auch die Geschichte Mazzinis und der Expedition ist eine Verwandlungsgeschichte und genauso eine Parabel der Vergänglichkeit. Man findet auch Beispiele für die Schichten der Verwandlungen (durch die Sucht nach Ruhm in Tiere, Fasching usw.) sowie für die Repräsentation der Vergänglichkeit (Tod, Ruhm ist nicht allgegenwärtig, Mazzini verschwindet, usw.). Der 'österreichische Satz': "Keinem bleibt seine Gestalt"²⁰ trifft schon auf dieses Buch zu, wie auch die Zugehörigkeit zu einem Zweig (Arbeit mit Mythen) der österreichischen Literatur der 80er Jahre. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ist ein Beispiel für den modernen Entdecker- und Forschermythos.

Nach der Analyse der beiden Werke kommt man zur Schlußfolgerung, daß sie zahlreiche Ähnlichkeiten und Unterschiede aufweisen. Durch die thematische Struktur

¹⁷ s. Anm. 6.

¹⁸ ebd..

¹⁹ Heinrich-Jost, Ingrid: Das Ende der Metamorphosen. "Die letzte Welt" von Christoph Ransmayr. -In: Der Tagesspiegel 5.10.1988.

²⁰ s. Anm. 15.

werden Botschaften und schematisierten Ansichten vermittelt, die teils anders, teils dieselbe sind. Die Unterschiede liegen außerdem noch in der Betonung und Vermittlung der einzelnen Aussagen. Im Buch *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* z.B. wird die Betonung auf den Bereich Wirklichkeitsauffassung verschoben, und daneben bietet der Schriftsteller anderen Botschaften Platz. Aus denen und aus der Mythologie-Bezogenheit schließt man auf das "Österreichische" der beiden Werke.

Auch in bezug auf die sprachliche, mediale und kompositorische Struktur begegnen uns Unterschiede. Die Grundlagen sind aber identisch, nur die Arbeitsmethode hat sich geändert bzw. entwickelt, wobei für Ransmayr die vorherige Übersetzung der Metamorphosen eine große Hilfe bedeutete.²¹

Meiner Meinung nach sind diese Romane Einzelwerke, und zwar durch ihre unterschiedliche Fabel und das Umfeld des Schreibens, sie sind aber weder im tieferen Kern noch in der Struktur Einzelfälle. Ich halte diese Aussage durch das vorher Ausgeführte für bewiesen, doch man kann die Essays²² von Ransmayr oder das Werk *Strahlender Untergang*²³ zum Vergleich untersuchen (Arbeitsmethode, Gesellschaftskritik, usw.) oder seinen neuen Roman (Leibwächtergeschichte) anführen, über den er selbst behauptet, daß er eine Verwandlungsgeschichte sei. Im Wesen des Einzelfalles liegt der Grund des Riesenerfolgs also nicht.

²¹ Ransmayr, Christoph: Ovids Labyrinth. - In: Andreas Thalmayr: Wasserzeichen der Poesie. Bd.9.

²² Ransmayr, Christoph (Hg.): Im blinden Winkel. - Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1989.
Ransmayr, Christoph: Przemysl. Ein mitteleuropäisches Lehrstück, S.7-13. Ransmayr, Christoph: Die Königin von Polen. Eine polnische Wallfahrt, S.122-148. Ransmayr, Christoph: Auszug aus dem Hause Österreichs. Unterwegs zur letzten Kaiserin Europas, S.258-283.

²³ Ransmayr, Christoph: Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder Die Entdeckung des Wesentlichen. 1982

Der Erzähler Erich Hackl

**Christine Pototschnig
(Klagenfurt)**

Der Oberösterreicher Erich Hackl, ist der Autor von zwei Erzählungen, *Auroras Anlaß* (1987) und *Abschied von Sidonie* (1989), des Märchens *König Wamba* (1991), der Verfasser zahlreicher Hörspiele, Herausgeber mehrerer Anthologien, Übersetzer aus dem Spanischen, seit 1975 Mitarbeiter am (ehemaligen) Wiener Tagebuch und freier Journalist. Erich Hackl ist ein Schriftsteller, wie er heutzutage selten zu sein scheint: Er erzählt noch wirklich Geschichten.

Seine beiden Erzählungen wurden in der europäischen Presse ausführlich rezensiert, das Echo war durchwegs euphorisch: "Meisterhaft erzählt" (FAZ), "Ein großartiges Debüt" (Le Monde), "Kleistisch erzählt" (Weltwoche Zürich). Beide Erzählungen wurden in der FRANKFURTER ALLGEMEINEN vorabgedruckt, die Auflagenziffer seiner im Diogenes Verlag erschienen Werke sind hoch (50.000 bei seinem Erstling). Erich Hackl wurde im In- und Ausland mit zahlreichen Literaturpreisen bedacht, unter anderem mit dem "Aspekte"-Literaturpreis des ZDF.

Als literarische Vorlage für seine Erzählungen dienen ihm authentische Stoffe, Leben und Tod historisch verbürgter Einzelschicksale, die aus dem gesellschaftspolitischen Hintergrund heraus ihr Verständnis erhalten.

In *Abschied von Sidonie* schildert er das Schicksal des Zigeunerfindlings Sidonie Adlersburg, die trotz allen Widerstandes der Pflegeeltern, der kommunistisch gesinnten Familie Breirather, als Zehnjährige, 1943 in Auschwitz-Birkenau ums Leben kommt.

Seine erste Erzählung, mit der Hackl schlagartig über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt wurde, hat einen aufsehenerregenden Fall aus der spanischen Kriminalgeschichte zum Ausgangspunkt. *Auroras Anlaß* ist die Geschichte einer Frau aus der spanischen Oberschicht zu Beginn unseres Jahrhunderts, die ohne Angabe eines Vaters ein Mädchen in die Welt setzt, mit der erklärten Absicht, aus ihr ein Genie zu machen, das die Menschheit befreit. Tatsächlich entwickelt sich Hildegart, die Tochter von Au-

rosa Rodrigues, unter Anwendung eines strikten Erziehungsprogrammes zu einem Wunderkind, für das sich bald namhafte europäische Wissenschaftler interessieren. Als sich Hidegart im Alter von siebzehn Jahren von ihrer Mutter trennen will, wird sie von ihr mit sechs Revolverschüssen getötet.

Erich Hackl ist nicht der erste und einzige, der sich von dieser besonderen Biographie inspirieren ließ. Es gibt dazu eine literarische Vorgeschichte. Schon 1935, ein Jahr nach dem Prozeß gegen Aurora hat der Schweizer Kulturphilosoph Hans Mühlenstein einen umfangreichen Roman mit dem Titel *Aurora* geschrieben. Angeregt durch den unüblichen germanischen Vornamen der Tochter hat er einen germanischen Vater angenommen und gleich sich selbst in die Geschichte eingebaut.

Nur ein Jahr vor Erich Hackl, 1986, hat der spanische Schriftsteller Fernando Arrabal in französischer Sprache seine Aurora-Geschichte unter dem Titel *Die rote Jungfrau* veröffentlicht. Der Romantitel verweist auf eine Schlagzeile, unter der seinerzeit über den Fall in der Presse berichtet wurde. Als "rote Jungfrau" gilt das Stadium in der Alchemie, wo knapp vor der Entstehung des Steins der Weisen Merkur zu rotem Schwefel explodiert. In einer Rückschau beschreibt die Mutter in fiktiven Briefen an ihre Tochter in einer befremdend pathetischen Sprache die Gefühle, Ängste und Hoffnungen, die sie an ihre Tochter knüpfte, und warum sie sie opfern mußte. Vor einem mittelalterlich okkulten Hintergrund wird die Mutter dargestellt als Illuminierte, die in einem Zustand der mystischen Exaltation die enigmatischen Bildbotschaften ihrer Träume auf die Tochter projiziert. Besessen von der Idee der Reinheit und der wissenschaftlichen Genauigkeit bildet sie die Mutter systematisch zu einer Alchimistin heran, mit dem Ziel, mittels des Steins der Weisen die Menschheit zu erlösen. Die Mutter tötet ihre Tochter, als sie sich von ihr trennen will, weil sie sich in einen langjährigen Freund der Mutter verliebt, mit dem sie nach London auszuwandern beabsichtigt. Das tragische Ende dieses Experiments ist als Kritik am wissenschaftlichen Positivismus und an der Idee des Übermenschen zu verstehen.

Neben dieser surrealen Gestaltung des Aurora-Stoffes scheint Hackls geradlinige Darstellung, in der eindeutige Kausalitätsprinzipien das Verhalten der Mutter bestimmen, geradezu asketisch. Sein Wirklichkeitsverständnis reduziert sich darauf, das Individuum als Produkt des Kräftespiels der gesellschaftlichen Mächte zu sehen, er vernetzt privates Schicksal und öffentliches Ereignis.

Als auktorialer Erzähler gestaltet er Aurora zu einer Figur, die ihr Bewußtsein und ihre Handlungsgrundlage aus der Zeit, in der sie lebt, bezieht - der Zeit vor dem Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges, in der Syndikalismus, Sozialutopien und Anarchismus mit dem Ende der Monarchie und ihren traditionellen Werthaltungen kollidieren. Sehr früh begeistert sich die Tochter eines fortschrittlich gesinnten Advokaten für soziale Gerechtigkeit und dem Gedanken einer neuen Gesellschaft, für die Idee einer autarken Lebensgemeinschaft und - im Land des Machismo - für jene der Befreiung der Frau. Ausgesperrt von Bildungsmöglichkeiten, in der Freidenkerrunde, zu der sie als einziges Mädchen Zugang hat nicht ernst genommen, und durch den Vater konfrontiert mit der die Frauen benachteiligenden Rechtslage, empfindet sie sich immer mehr als Mensch zweiter Klasse. Sie selbst sieht sich außerstande, ihre Lebenssituation zu ändern, und beschließt daher, einen Befreier in die Welt zu setzen. Unter Mitwirkung eines per Inserat gesuchten Erzeugers, sie nennt ihn "physiologischen Mitarbeiter", stellt sie eine Tochter her, die sie zum Wunschkind heranzieht. Gefühle haben bei dieser planmäßigen Produktion und Aufbereitung einer sozialistisch-feministischen Kunstfigur allerdings keinen Platz. Die Tochter Hildegart entwickelt sich nach den Vorstellungen der Mutter. Mit drei Jahren legt sie ein staatlich anerkanntes Maschinschreibdiplom ab, mit neun macht sie die Matura, mit dreizehn schließt sie das Jurastudium ab, mit vierzehn spricht sie als Volksrednerin über Frauenfragen, ist Präsidentin des sozialistischen Jugendverbandes, veröffentlicht Aufsätze und Bücher über Sexualerziehung und Geburtenkontrolle. Als sie sich der ausbeuterischen Allgegenwart der Mutter zu entziehen versucht, nicht mehr das Werkzeug für die Verwirklichung deren Ideen sein will, greift Aurora zur Pistole.

Formale Gestaltung und Erzählstil

Erich Hackl knüpft mit seinen Erzählungen an die lateinamerikanische Testimonio-Literatur an, eine Literatur der Zeugenaussage, die im deutschsprachigen Raum nicht sehr verbreitet ist. Sein erzählerisches Verfahren ist das der Rekonstruktion, er montiert dokumentarisches Material, Zeugenaussagen und sozialhistorische Hintergrundinformationen..

Die schier unglaubliche Geschichte, in der die Mutter aus Gründen der Reinheit der Idee ihre Tochter opfert, beginnt der Autor mit dem lapidaren Satz der Unwider-

ruflichkeit: "Eines Tages sah sich Aurora veranlaßt ihre Tochter zu töten." Er stellt den dramatischen Höhepunkt an den Anfang, um dann in einer sachlich kühl protokollierenden, einfachen Sprache zu erzählen, wie es zu diesem Anlaß kam.

Der Haupthandlungsstrang - die Entwicklung der Idee bis zur Erschießung der Tochter - ist eingebettet in ein politisches Diskussionsforum. Unterschiedliche Auffassungen über politische Zustände, über tagespolitische Ereignisse und über Möglichkeiten, die Arbeiterschaft aus dem sozialen Elend und die Frauen aus ihrer Unmündigkeit zu befreien, werden eirander ohne Leidenschaft gegenübergestellt.

Es ist vor allem der liberal eingestellte Vater Auroras, der jederzeit bereit ist, mit ihr über kühne Gesellschaftsmodelle zu diskutieren, der aber auch davor warnt, diese allzu ernst zu nehmen. So schließt er einen langen Diskurs über die Umsetzung der sozialutopischen Ideen Fouriers in die Praxis, mit: "Stammtischgerede" ab.² Mit diesem einzigen Wort erklärt er alles Gesagte für nichtig, durch das Einbauen dieser Ellipse wird aber auch schon die Katastrophe antizipiert, denn wenn man das Geschwätz von Männern am Wirtshaustisch beim Wort nimmt, deren Ideen für in der Realität anwendbar hält um gesellschaftsverändernd zu wirken, ist das Scheitern schon vorprogrammiert.

Das Mittel der narrativen Verknappung ist ein auffälliges Stilmerkmal in Hackls Erzählungen. Bei Auroras Entschluß, den per Zeitungsinserat gefundenen Matrosenpriester zum "physiologischen Mitarbeiter" zu nehmen, heißt es:

"Sei dies aber, sein Auftreten, Art und Inhalt des von ihm Gesagten für Aurora Rodrigues unhaltbar, so möge sie es ihm sogleich sagen. Er würde gehen, jedes Wiedersehen vermeiden, und über den Inhalt der Unterredung strengstes Stillschweigen bewahren.

"Nein nein. Bleiben Sie."³

In dieser kurzen Antwort, in der von der erzählten Rede unmittelbar auf die direkte Rede gewechselt wird, offenbart sich Auroras Charakter, die Unwiderruflichkeit, mit der sie ihren Plan verfolgt, ihre Emotionslosigkeit, die Kommendes schon vorankündigt.

Ein anderes Bild der narrativen Verknappung ist eine Stelle, wo sich trotz aller Distanzierungsversuche der Autor manifestiert. Als der britische Schriftsteller Wells nach Madrid kommt, um das Wunderkind Hildegart zu besichtigen, heißt es:

¹ Hackl, E.: Auroras Anlaß, S. 7.

² ebd., S. 38.

³ Hackl, E.: Abschied von Sidonie, S. 58.

"Im Ausland habe man eine romantische Vision von diesem Land, Stierkampf, Flamenco, Merimee - jetzt entdecke er eine neue Facette, wie fein."⁴

Durch das Hinzufügen dieser kurzen umgangssprachlichen Wendung "wie fein", wird der Schriftsteller zu einer lächerlichen Figur gemacht, dessen Aussagen man nicht mehr ernst nehmen kann. Abgesehen von diesem einen Fall läßt der Autor die Geschichte sozusagen sich selbst erzählen, die Distanzierung ist sogar eine dreifache:

1. durch die Rolle als auktorialer Erzähler,
2. durch den sachlichen Erzählton bei einem Stoff, dem Emotionalität immanent ist,
3. indem er Dokumente vorschiebt, um Geschehenes zu kommentieren oder zu antizipieren.

Er schafft damit für den Leser die Illusion, eine authentische Geschichte vor sich zu haben.

Als Aurora merkt, daß Hildegart sich von ihr zu trennen gedenkt, schreibt sie einen Aufsatz über das Bibelgleichnis von Kain und Abel, in dem es unter anderem heißt:

"Abel ist ein Feind des Fortschrittes, verschlossen dem ungestümen Gang der Zivilisation, unfähig zum Kampf und zur Liebe."

und weiter

Kain hatte die Verpflichtung, Abel zu töten. Das Opfer hat den Täter veranlaßt."⁵

Indem Aurora die Täter-Opfer-Rolle umkehrt, verschafft sie sich eine Legitimation für Gewaltanwendung, ihre ideologische Perversion wird offenkundig. Das eingeschobene Quellenmaterial ist durch Kursivschrift gekennzeichnet, aber nicht ausgewiesen, der Stil ist dem fiktionalen Teil angepaßt.

Um die schicksalhafte Verstrickung der beiden Protagonisten glaubhaft zu machen, legt Hackl ein subtiles Geflecht von Tatmotiven frei, und überläßt es dem Leser zu entscheiden, ob es kaltblütiger Mord war, oder ob Hildegart Selbstmord verüben wollte, "weil sie zu spät erkannt habe, daß der ganzen Welt nur daran gelegen sei, sie dem

⁴ Hackl, E: Auroras Anlaß, S 49.

⁵ ebd., S. 108.

Schutz der Mutter zu entziehen"⁶, sie aber nicht den Mut aufbrachte, selbst diesen letzten Akt an sich zu vollziehen.

Hackls Vorliebe für starke, außergewöhnliche Frauengestalten ist nicht zu übersehen. In seinen beiden Erzählungen sind Frauen die Protagonistinnen, die sich dadurch auszeichnen, daß sie in politisch unruhigen Zeiten ihren eigenen Weg gehen. Man kann in der Geschichte Auroras einen gescheiterten Emanzipationsversuch sehen. Wenn man alle drei bisher veröffentlichten Werke Hackls in Betracht zieht - auch sein zuletzt erschienenen Märchen vom König Wamba, kann die Lesart auch eine andere sein: Parabeln des Umgangs mit Unterdrückung. Dann dient ihm das historische Ereignis nur als Vorwand, um Elementarhaltungen des menschlichen Daseins vorzuführen - mit Frauen als Handlungsträgerinnen.

Aurora ist ein abschreckendes Beispiel. Sie will - aus der Erfahrung der Unterdrückung heraus das Leben der Menschen auf ideologischer Ebene, mit männlichen Handlungskategorien und im isolierten Einzelkampf verändern. Die Perversion des Anspruches ist im Ende der Geschichte selbst zu finden. Die Idee steht höher als das Leben des Menschen, der ihr am nächsten steht.

Die Pflegemutter des Zigeunermädchens Sidonie, Frau Breirather - sie ist Kommunistin - reagiert in der aufkeimenden Zeit des Nationalsozialismus auf Unterdrückung mit Mut, Standfestigkeit, Einfühlung und undogmatisch. Die Erhaltung des Lebens - das ihrer Ziehtochter Sidonie - ist vorrangig. Der Kleinmut und Opportunismus einiger Amtspersonen sind schuld daran, daß die Geschichte dann doch ein tragisches Ende nimmt.

Erst in der literarischen Utopie, im Märchen des *Königs Wamba* schafft Hackl einen Endzustand, in welchem alle Regeln des Wahrscheinlichen durchbrochen sind und das Phantastische Einzug hält: Die Goten machen allein auf Grund ihrer Bärte Machtansprüche über die Frauen geltend. Diese versuchen sich zunächst aus der Unterdrückung zu befreien, indem sie selbst Bärte aufsetzen, also versuchen, wie Männer zu sein. Der Schwindel wird bald aufgedeckt, der alte Zustand tritt wieder ein. Erst in Anwendung weiblicher List gelingt ihnen die Befreiung. Sie schneiden den Goten in einer gut geplanten Gemeinschaftsaktion die Bärte ab. Die Natur, die diese Bärte nicht

⁶ ebd., S. 121.

mehr nachwachsen läßt, tut das ihre dazu, um das friedliche Zusammenleben der Geschlechter zu sichern .

Wenn man das Motiv des Umgangs mit Unterdrückung als zentrales Motiv in Hackls bisher veröffentlichten Werken annimmt, kann man sie als Trilogie auffassen, in der Vergangenheit und Zukunft in ein dialektisches Verhältnis zueinander gestellt sind.

Autorintention und Wirkung

In der Erzählung *Abschied von Sidonie* bricht Hackl im Epilog die Erzählsituation. Er kehrt den auktorialen Erzähler hervor, indem er das Geschehen noch einmal resümiert. Dabei nimmt er die rhetorische Pose der Fiktion an und beschreibt, durch welches Verhalten das Unglück hätte vermieden werden können. Der Epilog schließt so:

" [...] das Kind heißt nicht Sidonie, sondern Margit und lebt heute noch, eine Frau von 55 Jahren, und kein Buch muß an ihr Schicksal erinnern, weil zur rechten Zeit Menschen ihrer gedachten."⁷

Hackl sagt in einem Interview⁸, daß er mit seiner Literatur weder bewußtseinsverändern wirken will, noch könne er durch das Erzählen der Vergangenheit Herr werden. Seine Absicht ist es, mit seinen Erzählungen zu erinnern, um "Die Beschleunigung, in der wir leben, zu vermindern"⁹, das Vergessen zu verlangsamen. Mit seinen beiden Erzählungen stellt er literarische Denkmäler auf, wie man Erinnerungstafeln befestigt. Bei seinem Märchen hat er den umgekehrten Weg gewählt. Da war das Denkmal schon vorhanden, die Steinfigur des Königs Wamba auf der Plaza Oriental in Madrid - und Hackl dazu hat eine Geschichte geschrieben.

Erich Hackl steht mit seiner Art von Literatur außerhalb der formal innovativen österreichischen Literaturtradition. Er hat nicht den Anspruch des Künstlers der Moderne, seinen Standpunkt in der Form zum Ausdruck zu bringen. Er bedient sich der historischen Ereignisse, um seine Sicht der Wirklichkeit vorzuführen bzw. um sie in den Dienst seines politischen Aussagewillens zu stellen. Dokumentierte Wirklichkeit und interpretierte Wirklichkeit verbinden sich zu einer unentflechtbaren Einheit.

⁷ ebd., S. 124.

⁸ Radiointerview mit Peter Huemer am 26. 6. 1992.

⁹ ebd..

Er schießt nicht, wie Thomas Bernhard es von sich behauptete, "jede Andeutung einer Geschichte, die er hinter einem Prosahügel auftauchen sieht, ab"¹⁰, er ist kein Geschichtsenzerstörer, sondern im Gegenteil, er recherchiert in der Vergangenheit, läßt Geschichten entstehen und erzählt sie gleichsam aus naiver und unbelehrter Perspektive.

¹⁰ Bernhard, Thomas: *Der Italiener*. Salzburg 1971, S 152.

Die Kunst der Fuge

Die Sehnsucht ist das Tagesgesicht der Angst. Die Angst entsteht an der Grenze zur leeren Dunkelheit, dort, wo kein Rückblick mehr möglich ist. Die Angst entsteht auch vom Totalitätsanspruch der reinen Sinusschwingung. Die Sehnsucht ahnt eine Farbigkeit, darin eine Liebe atmet, die jenseits des Zeitlichen ist. Die Sehnsucht verwandelt die Liebesbeschwörung in Schönheit.

Dann ist die Schrift geschrieben und möchte vom status fixus aus wirken, das ist jene Stelle der Orientierung, von der aus die begriffliche Anschauung der Welt ideal funktioniert und die den Zweifel hinter sich gelassen hat. Der Zweifel hat ja als Neugier den Prozeß der Erkenntnis gefördert, aber immer war der Zweifelnde in der Gefahr, im Zweifel stecken zu bleiben und zu verzweifeln - nun endlich hat ihn die Schrift in den Glauben, das heißt, in das Wissen geführt und besteht er ganz aus Wissen, sein ganzer Körper, seine Seele, sein Geist besteht aus Wissen und alle seine Äußerungen künden von seinem Wissen.

*Die Schrift, wenn sie als gültig angenommen wird, erscheint ja immer als die heilige Schrift und als die Erlösung aus dem Prozeß der Zeit und aus dem Fluch der Sterblichkeit. Das ist nicht ein Handel mit einem eifernden, übermächtigen Gott oder einer Natur oder was immer, also sozusagen höhere Diplomatie oder höchster Kuhhandel, worauf manche schlaue, beredete Rezensenten die Schrift reduzieren. Nein. Die Schrift kann das, was die Hände, die sich mit der Erde abgeschunden haben, nicht können: selbstbewußt und im Bewußtsein vom Prozeß der Zeit und von den Wurzeln, die jedes Wesen in der Erde hat, kann sie das alles aufnehmen und zugleich mißachten, sie kann sich von der Materie befreien und reiner Geist werden. Sie hat also den Abglanz des Göttlichen in sich, das in einem altbekannten, schweren Spruch heißt **das Wort**. - Denn das Wort ist Fleisch geworden - und hat deshalb das Fleisch zum Wort werden müssen?*

*In der Schrift ist die Unsterblichkeit; nicht indem sie vererbt wird durch die Generationen, denn in diesem Prozeß findet sie ja irgendwo ihr Ende, sondern in ihrem Vermögen zur **Gleichzeitigkeit**, daß sie, um ein Beispiel zu sagen, die jährlich wiederkehrende Freude des aufblühenden Frühlings oder die Trauer um einen geliebten Mensch mit einem Mal faßt und mit jeder Wiederholung erinnert. Ich möchte derart auf die "Fuge" kommen und vorzugsweise auf die "Fuge" des Meisters Johann Sebastian Bach. Er hat das Fugenschema in die verschiedensten Individuen verwandelt und*

während das Schema wiederholt werden muß, gesetzmäßig, haben die Individuen sozusagen die Freiheit, wiederzukehren. Die Fuge ist also das große Symbol der Zeit, sie ist ein fixes Schema und zugleich fähig zu jeder Aussage oder Stimmung. Sie hat Anfang und Ende, aber sie ist ohne Anfang und Ende. Sie setzt mit einer Stimme ein, die den Charakter' des Einsamen und Fragenden hat, wie auf der Suche - aber diese Stimme ist doch behelfsmäßig aus dem Moment genommen. Dann, in der Gesellschaft des Kontrapunkts und der Variation, findet sie gleichsam zu sich und verklingt am Ende in einer schönen, aber wesentlich nicht abschließenden Kadenz. Den Schlußakkord will ich als Trennung vom nächsten musikalischen Individuum und zugleich als Verbindung damit verstehen. Es kann auch - verzeihen Sie das Wort - ein Stück Zeitlosigkeit sein nach dem so konsequenten und komplexen Prozeß der Fuge: es kann sein wie in dem Moment, wenn die Müdigkeit des Tages sich glücklich, gedankenlos, ganz Empfindung, gegen die Dinge und ihr "parfum" nicht mehr wehrt.

Die "Kunst der Fuge" ist mir ein Abglanz der Harmonie. Die streitenden Wesen sind hier abstrahiert zu wortlosen Stimmen; sie haben ihren materiellen Wert völlig verloren. Die Fuge nimmt uns als Stimme hinein in ihr Geflecht, und weist uns einem Prozeß zu, der eigentümlich ist, aber nicht extravagant. In der Antwort bestehen wir, in der Gegenseitigkeit. Eine Freude ereignet sich, eine Traurigkeit, das Licht eines Tages vergeht, die Linien der Schrift sind seltsam kalt und klar und durchglüht von der höchsten Sehnsucht. Wir betrachten das Gesicht des Meisters: er ist gestorben, aber es ist keine Todesangst in seinen Augen. Du fragst ihn, wie er sich das Himmlische vorstelle, er, in dessen Werk die seltensten Farben des Geistes leuchten. - Das Himmlische? sagt er. Vielleicht, wenn ich nicht mehr Ding sein muß, und doch die selbstverständliche Anmut der Dinge habe, aller Dinge, die ich jetzt nur betrachten kann, sie immer und immer verlierend.

Acta Germanica

Eine Schriftenreihe des Instituts für Germanistik an der József-Attila-Universität zu Fragen der Linguistik und Literaturgeschichte

Acta Germanica 2

Franz Werfel - Neue Aspekte seines Werkes

(Hg. von Karlheinz F. Auckenthaler) Szeged, JATE, 1992

Mit Beiträgen von *W. Kraus*: "Weltuntergang und Erneuerung. *K. Hyrslóv*: Franz Werfel und das Phänomen des "Mitteleuropäertums". Versuch einer Differenzierung. *M. Reffet*: Die Strukturierung von Werfels Theater. *N. Abels*: Geschichte als Gleichnis. Franz Werfels dramatisches Werk. *K. Beck*: Vom Zähmen der Phantasie. Zu Franz Werfels frühen Erzählungen. *K. F. Auckenthaler*: Jeremias - eine Botschaft an die Nachwelt. *M. Pirumowa*: Die Entstehungsgeschichte des Romans "Die 40 Tage des Musa Dag". *H. Binder*: Werfels jugendliche Umrtriebe. Der Abituriententag als autobiographischer Roman. *E. Kiss*: "... an einem fremden Tisch in einem fremden Land..." Franz Werfels dreifacher Hobsroman "Der veruntreute Himmel". *A. Nikics*: Diskussionsbeitrag. Egon Schwarz: "Ich war also Jude! Ich war ein Anderer!" Franz Werfels Darstellung der sozio-psychologischen Judenproblematik". *J. P. Stern*: Franz Werfel letzte Aufzeichnungen

Preis: 790 FT (16 DM; 115 ATS)

Im Herbst 1994 erscheinen:

Acta Germanica 3

Heinrich Böll - Ein Werk überwindet Grenzen

(Hg. von Bernáth Árpád) Szeged, JATE, 1994

Mit den Beiträgen von *V. Böll*: "Die Suche nach dem Leser" - Heinrich Bölls frühe Jahre. *K. Fliedl*: Die Not der frühen Jahre. Kontexte eines Motivs. *H. Hoven*: "Wenn das Wort Krieg zu Druckerschwärze gemacht wird." Zu einem Briefwechsel zwischen Heinrich Böll und Otto B. Roeggele. *Bernáth Á.*: Leben zwischen Diesseits und Jenseits. Eine Untersuchung des Romans "Und sagte kein einziges Wort". *J.H. Reid*: Heinrich Böll und das Kulturerbe. *Kovács K.*: Über Heinrich Bölls Farbengebrauch. *Zhang Min*: Zur Entstehungsgeschichte von Bölls "Gruppenbild mit Dame". *Aoki Junzo*: Der Erzähler und sein Zeitkritiker. Heinrich Böll in seinen späteren Jahren. *Gürsel Ajtác*: Heinrich Bölls Romankunst und sein letzter Roman "Frauen vor Flußlandschaft". *G.B. Pickar*: "Und silbrig fließt der Rhein". Zu Bölls "Frauen vor Flußlandschaft". *D. Römhild*: Heinrich Bölls "Frauen vor Flußlandschaft" (1985). *K.H. Busse*: Heinrich Böll und seine Rezensenten. Zur zeitgenössischen Rezeption des Böllschen Frühwerks bis zum "Irischen Tagebuch". *U. Dittmann*: Böll-Rezeption heute. Bericht über ein Seminar in München. *H. Glade*: Heinrich Böll in der UdSSR, 1973-1987. *R. Ley*: Heinrich Böll im Spiegel der New Yorker Presse (1954-1986). Ein kurzer Rückblick. *Huang Wen-Hua*: Böll in China

Preis: 790 Ft /DM 15.80

Acta Germanica 5

Die Rezeption der österreichischen Literatur in Ungarn seit 1945

(Hg. von Karlheinz F. Auckenthaler) Szeged, JATE, 1994

Mit Beiträgen von Karlheinz F. Auckenthaler und Mária Kajtár; ferner mit den dargestellten Untersuchungen von Edit Farkas, Andrea Molnár und Edit Szanyi.